Corin Braga este şeful Catedrei de Literatură Comparată şi director al Centrului de Cercetare a Imaginarului din cadrul Facultăţii de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca. A fost director al revistei Echinox (1993 – 2000), iar actualmente este director al Caietelor Echinox. Doctor în litere în 1997 la Universitatea „Babeş-Bolyai”, în prezent înscris la un al doilea doctorat, în filosofie, la Universitatea „Jean Moulin” din Lyon. Este membru al Asociaţiei de Literatură Generală şi Comparată din România, membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al Asociaţiei Scriitorilor din Cluj-Napoca, membru al PEN Club România, membru fondator al Fundaţiei Culturale Echinox.

A publicat volumele: Nichita Stănescu – Orizontul imaginar, Imago, 1993 (ediţia a II-a, Dacia, 2003) (Premiul pentru debut la Salonul Naţional de Carte, 1994); Lucian Blaga – Geneza lumilor imaginare, Institutul European, 1998 (Premiul Societăţii „Lucian Blaga”); 10 studii de arhetipologie, Dacia, 1999; Le Paradis interdit au Moyen âge. La quete manquee de l’Eden oriental, L’Harmattan, 2004 (Premiul Asociaţiei de Literatură Generală şi Comparată din România); La quete manquee de l’Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen âge – 2, L’Harmattan, 2006. A publicat de asemenea romanele Claustrofobul, Dacia, 1992 şi Hidra, Imago, 1996 (Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Cluj) din tetralogia Noctambulii, precum şi Oniria jurnal de vise (1985 – 1995), Paralela 45, 1999. A tradus volumele Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene, Editura Sigmund Freud, New York şi Cluj, 1995 (ediţia a II-a, Humanitas, 2005) şi Gilbert Durand, Introducere în mitodologie, Dacia, 2004. A îngrijit ediţiile Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, Momentul oniric, Cartea Românească, 1987, şi Leonid Dimov, Scrisori de dragoste (1943 – 1954), Polirom, 2003. A colaborat la Dicţionarul scriitorilor români, Albatros, 2001, 2003, şi la Dicţionar analitic de opere literare româneşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1998, 1999, 2001, 2003.

© 2006 by Editura POLIROM
www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506 Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, el. 7, ap. 33, O.P. 37; P.O. BOX 1 – 728, 030174
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României: BRAGA, CORIN
De la arhetip la anarhetip / Corin Braga – Iaşi: Polirom, 2006 ISBN 973 – 46 – 0181 – 4 821.135.1 – 4
Corin Braga
De la arhetip la anarhetip
POLIROM 2006
Introducere
Competenţele şi limitele comparatismuhri încă de la naşterea sa, literatura comparată a avut vocaţia transgresării frontierelor. Unul dintre principiile pe care un Hugo Meltzi, spre exemplu, le trasa disciplinei era poliglotismul, înţeles ca un instrument de spargere a zidurilor dintre literaturile naţionale1. Criza comparatismului din anii ’50 şi evoluţiile provocate de postmodernism au desfăcut şi mai mult compartimentările şi barierele, nu doar între literaturi şi epoci, ci şi între domenii şi metodologii. Astăzi, literatura comparată se deschide în egală măsură către mitologie, teologie şi istoria religiilor, filosofie, metafizică şi istoria ideilor, psihologie, psihanaliză şi psihocritică, sociologie, istorie, ideologie şi politologie, studii culturale şi istoria mentalităţilor, arte plastice, muzică, film, media ş.a.m.d. Ea este multidisciplinară, abordând mai multe domenii ale culturii, interdisciplinară, întrucât importă şi adaptează în scopul propriilor analize metode şi hermeneutici provenind din toate aceste domenii, şi transdisciplinară2, deoarece adeseori obiectul decantat prin demersul comparatist iese în afara unuia sau altuia dintre domenii, inclusiv în afara literaturii, definind un invariant cultural autonom, cu funcţii de relaţionare extraordinar de extinse, ce funcţionează ca o adevărată interfaţă între celelalte

domenii.

Totuşi, această deschidere şi translaţie a centrului de gravitate în intermundii ridică un semn de întrebare legat de condiţia şi statutul disciplinei. De mai mult timp încoace şi în mai multe rânduri, aplecându-mă asupra unor diverse teme de literatură comparată, am fost confruntat cu problema competenţelor şi a limitelor cercetării comparatiste. Altfel spus, cu problema specificului literaturii comparate, a locului unde comparatistul se află „la el acasă”, unde el îşi poate clama originalitatea şi profesionalismul. Aceasta deoarece, navigând fără bariere prin limbi, literaturi şi culturi diferite, prin epoci istorice şi spaţii geografice adeseori îndepărtate, prin domenii cu obiecte şi metodologii de cercetare îndelung riscă să apară, în raport cu specialistul disciplinei respective, drept un incompetent şi un diletant.

Am să încep prin a trasa câteva limite ale comparatismului. Niciunul dintre spaţiile culturale pe care le străbate comparatistul, fie şi în calitate de visiting scientist, nu este câmpul său specific de competenţă. Dacă se interesează de mitologia antică, să spunem, comparatistul va constata că trebuie nu doar să treacă graniţa către istoria religiilor, ci să intre în dialog cu specialişti înalt calificaţi în cunoaşterea limbilor moarte, a arheologiei şi a istoriei. Spre exemplu, descifrarea tăbliţelor de la Ras Shamra (situl cetăţii feniciene Ugarit), care oferă întregul corpus de mituri canaaneene despre El şi Athirat, Baal, Anat şi Astarte, Yam şi Moţ etc, necesită cunoaşterea scrierilor acadiană, hurită, hitită, şi a limbilor semitice, din care face parte şi ugaritica3. Lectura manuscriselor de la Marea Moartă, adevărat depozit al înţelepciunii lui Israel (şi nu doar a credinţelor eseniene, cum s-a crezut multă vreme), constituit în preajma celei de-a doua distrugeri a Templului, cere desigur stăpânirea ebraicii, a aramaicii şi a altor limbi de cult şi de circulaţie din Levantul antic4. Biblioteca (e un fel de a spune, fiind vorba de amfore în care au fost depozitate pergamente) de texte gnostice de la Nag Hamadi presupune învăţarea

limbii copte, dar şi a celei egiptene, greceşti, ebraice etc. Pentru cel care se ocupă de mitologia antică, aceste corpusuri de texte religioase nu pot fi evitate, ele constituind baza unor domenii întregi, cum sunt religia canaaneană, iudaismul intertestamentar sau gnosticismul. Dar necunoaşterea acestor limbi îl obligă inevitabil pe comparatist să facă cercetare la mâna a doua, să depindă aşadar de traducerile şi prelucrările oferite de specialiştii direcţi ai limbilor şi culturilor respective.

Poate ambiţiona comparatistul la un plus de competenţă dacă îşi reduce aria şi se limitează, să spunem, doar la mitologia europeană? în acest caz, ar putea spera că deprinderea unor cunoştinţe de greacă veche şi latină l-ar familiariza suficient de bine cu spiritul acestor limbi pentru a-l face capabil să înţeleagă măcar aproximativ sensul global al miturilor şi legendelor (unele netraduse în limbi moderne!) pe care le interpretează şi să utilizeze corect termeni şi sintagme în limba originală. Dar cât de superficial îşi poate permite comparatistul să rămână în comparaţie cu colegii săi specialişti în limbi clasice? Mărturisesc că micul meu orgoliu (cu aspect mai degrabă compensator pentru un complex de inferioritate) de stăpânitor al unei spoieli de greacă veche (deprinsă în facultate ca limbă facultativă) mi-a fost definitiv spulberat când am dat peste o carte ce analiza reminiscenţe totemice în religia greacă, pornind de la patronimele tribale şi numele din... dialectele limbii greceşti arhaice. Ce pretenţie de competenţă mai poţi avea în comparaţie cu cei care manevrează asemenea nuanţe ale studiilor clasice? Ca să nu mai amintim că, dacă vrei să aprofundezi mitologia europeană, nu te poţi nicicum opri la cea clasică, ci trebuie să te apleci şi asupra celei celtice (iar limbi celtice se vorbesc încă, nu-i aşa? în Irlanda şi în alte câteva regiuni ale Marii Britanii), germanice (ale cărei vechi dialecte au fost şi ele reconstituite), slave şi, în general, indo-europene (indo-europenistica se constituie, după cum ştim, într-un fabulos domeniu şi în lingvistică, şi în istoria religiilor).

Se va spune, poate, că sunt pe cale de a complica prea mult, aproape sadic, sarcina comparatistului, punându-i în spate imperativul poliglotismului. Poate că stăpânirea câtorva limbi moderne, vii, este suficientă pentru a-i oferi o platformă de pe care să aibă acces, chiar şi mediat, spre toate textele pe care nu le poate aborda nemijlocit. Şi totuşi, chiar şi cu această descărcare de sarcini, problema competenţelor rămâne la fel de acută. Dacă urmăreşte, să spunem, o temă, cum ar fi cea a Paradisului terestru de-a lungul Evului Mediu, comparatistul trebuie oricum să treacă graniţele altor discipline, cum ar fi teologia şi toată tradiţia patristică, care cu miile sale de tomuri constituie un continent de sine stătător, sau studiile de medievistică. Poate el să stea alături de un teolog creştin sau de un istoric al religiilor specializat în scrierile Părinţilor Bisericii sau de un medievist care şi-a dedicat întreaga carieră circulaţiei unor manuscrise şi teme cum ar fi Romanul lui Alexandru5? Lucrurile nu se simplifică deloc dacă urcăm în timp către epoca modernă, fiindcă Renaşterea are specialiştii ei, aşa cum îi au şi Clasicismul şi Iluminismul, aşa cum vorbim de dix-huitemişti, de dix-neuviemişti etc. Fiecare dintre aceşti istorici ai literaturii este stăpân incontestabil peste domeniul său şi, prin forţa lucrurilor, niciun comparatist nu ar putea pretinde să atingă aceeaşi profunzime a detaliilor, să dobândească aceeaşi competenţă erudită.

Se pare, aşadar, că poziţia multidisciplinară şi intermediară a comparatistului este extrem de inconfortabilă, condamnându-l la un etern diletantism. Visiting scientist în allien worlds, el va fi mereu handicapat, oriunde se opreşte, în raport cu „localnicii” domeniului respectiv, mult mai buni cunoscători ai propriului mediu. Desigur, nimic nu îl împiedică pe comparatist să zăbovească un timp mai îndelungat asupra unui subiect specific, să îl aprofundeze şi să-l amănunţească într-atât încât să devină capabil să spună lucruri şi să facă demonstraţii la fel de pertinente precum cele ale colegilor săi specializaţi sau chiar să producă

inovaţii şi interpretări revelatoare.

Dar asta nu înseamnă decât că el s-a dedicat, pentru o perioadă cel puţin, unor subiecte şi metode de împrumut, că a devenit la rândul său un specialist al domeniului respectiv, un medievist sau un dix-huitemist, care se revendică de la aceleaşi criterii de certificare profesională ca şi istoricii literari respectivi.

Care ar fi aşadar competenţa specifică numai comparatistului? Din moment ce domeniile parcurse refuză fiecare, cu orgoliul autohtoniei, să îi acorde validarea, singurul loc unde specificul comparatist rămâne a fi căutat este în chiar condiţia de „cercetător-călător”. Călătoriile cognitive şi epistemologice prezintă incontestabil un avantaj de care „sedentarii” nu au cum să beneficieze, acela al multiplicării punctelor de reper, al comparaţiei, al translaţiei de perspective şi metodologii, al primenirii ideilor, al privirii de ansamblu. Importul de metode noi sau comparaţiile între culturi şi epoci, în vederea stabilirii de influenţe şi descendenţe, nu îi sunt desigur inaccesibile nici specialistului într-un domeniu limitat, istoricului literar focalizat pe o perioadă sau pe un curent, dar incursiunile acestea vor fi întotdeauna parţiale şi prudente, reticente chiar, deoarece „transgresorul” nu va putea evita nici el anxietatea, chiar mai acută decât a comparatistului, că s-a aventurat în teritorii străine, că bâjbâie printre lucruri incomplet înţelese, ca a devenit şi el un diletant.

Or tocmai prin „echidistanţa” poziţionării sale, prin egala familiarizare cu diferitele domenii conexe, prin flexibilitatea şi adaptabilitatea pe care a fost obligat să le cultive în mod programatic, comparatistul se află într-o poziţie avantajată, într-un vantage point. El este capabil şi chiar abilitat să facă transferuri şi conexiuni, să găsească relaţii, încrengături şi fire roşii acolo unde specialiştii locali sunt „orbi” sau fără orizont. Ca să reiau un exemplu anterior, cel al istoricului religiilor din Orientul Apropiat şi cel al clasicistului, deşi fiecare dintre ei este un specialist necontestat în civilizaţiile hitiţilor, huriţilor, canaaneenilor, fenicienilor etc, respectiv a Greciei arhaice, ceea ce nu

poate face niciunul dintre ei este o conexiune convingătoare între aceste culturi. Timp de aproape două sute de ani, studiile clasiciste au cercetat lumea greacă în limitele spaţiului geografic egeean, construindu-i un portret foarte bine decupat şi autonom, indiferent cât de accidentate, contradictorii şi nuanţate sunt teoriile explicative interne, în ultimele decenii, în special datorită mai multor descoperiri arheologice, cum este situl de la Ras Shamra, civilizaţiile din Asia Mică şi Levant au căpătat şi ele un relief mult mai pronunţat.

Dar contribuţia revoluţionară pe care abordarea comparatistă a

fx”, + «Aa r.3 trP Walter Burkert şi alţii, a rolului covârşitor pe care l-a jucat influenţa orientală în renaşterea culturii greceşti după prăbuşirea civilizaţiei miceniene şi secolele „epocii întunecate”. Dacă până nu demult cam tot ceea ce interesa studiile clasiciste în ceea ce priveşte relaţiile cu vecinii ale Greciei secolelor IX-VII î.e.n. era împrumutul alfabetului fenician, iată că marile mituri cosmogonice ale lui Hesiod şi Homer, de la castrarea lui Uranos la titanomahie şi înfruntarea lui Zeus cu Tifon şi-au găsit tiparele sau scenariile arhetipale în miturile hitite şi feniciene ale lui Anu, Kumarbi şi Teshub, El, Baal şi Yam6. Un demers comparatist a fost astfel capabil să revoluţioneze un domeniu care părea de neclintit în autonomia sa.

Vocaţia şi competenţa specifice literaturii comparate sunt, după cum de altfel o ştiam de mult, conexiunile, relaţiile şi influenţele între culturi, epoci, curente şi domenii. Dar dacă, în definiţia sa originară, această cercetare avea o dimensiune pozitivistă şi factuală cam îngustă, ocupându-se de studiul influenţelor concrete (traduceri, imitaţii, importuri de teme şi forme etc), în definiţiile actuale, ea a căpătat o altă amploare, dublând cercetările genetice cu cele tipologice. În acest sens, scopul comparatismului (sau unul dintre scopurile sale) este cercetarea şi degajarea invarianţilor, a arhetipurilor culturale, a miturilor, temelor, simbolurilor, personajelor şi

scenariilor recurente, care trec dintr-o cultură într-alta, care au o existenţă ce transcende frontierele unei epoci sau ale unui domeniu. În acest sens, vorbeam într-un volum precedent despre arhetipologie ca metodă comparatistă, metodă capabilă să decupeze „biografii” ale unor topoi imaginari, ideatici sau formali, într-o perspectivă şi cu rezultate inaccesibile specialiştilor în unul sau altul dintre compartimentele istorice, geografice, lingvistice sau poetice ale culturilor mondiale.

Pentru a-şi clarifica aşadar statutul, tot ceea ce trebuie să întreprindă comparatistul este o evaluare corectă, fără false pretenţii şi aspiraţii, fără angoase şi reţineri, a întinderii şi limitelor competenţelor sale. Spaima de a nu avea un certificat propriu de competenţă l-ar putea împinge la încercarea disperată de a se identifica sau de a se substitui unuia sau altuia dintre specialiştii domeniilor pe care le traversează, istorici ai religiilor şi teologi, clasicişti, medievişti sau dix-huitemişti, sociologi sau istorici etc. Or, nu aceasta este sarcina sa. Nu comparatistul trebuie să descifreze şi să traducă plăcuţele din ugaritică şi hitită, nu el trebuie să dea ediţiile comentate ale textelor clasice greceşti, nu el trebuie să investigheze filologic, istoric şi arheologic cărţile Vechiului şi Noului Testament, nu el trebuie să decidă structura dogmatică a teologiei creştine sau să reconstituie istoria conciliilor Bisericii, nu el trebuie să urmărească geneza şi circulaţia manuscriselor în Evul Mediu. Acestea sunt competenţele altor cercetători, la ale căror studii comparatistul poate şi chiar este obligat să apeleze, fără complexe de inferioritate şi anxietăţi de neprofesionist. Obligaţia sa nu este de a inova în aceste domenii particulare (dacă totuşi este capabil să spună lucruri originale, acesta este un bonus pentru el ca cercetător, dar nu o condiţie a validării sale drept comparatist), ci doar de a prelua informaţia şi demonstraţiile existente (desigur, pe cât posibil, nu în variante simplificate, ci surprinzând întreaga complexitate a stadiului atins în domeniul respectiv). Evident, dacă teoria sau teoriile preluate de

comparatist dintr-un domeniu şi puse la baza unei construcţii mai mari vor fi invalidate în domeniul respectiv (spre exemplu, dacă se stabileşte o altă datare pentru cutare „bibliotecă" de tăbliţe cu texte mitice), atunci şi edificiul comparatistului va risca să se prăbuşească, dar responsabilitatea nu va fi totuşi a lui, ci a specialiştilor din domeniul de unde a preluat datele respective.

Competenţa şi performanţele comparatistului nu vizează aşadar informaţiile, „cărămizile" preluate de la alţi specialişti (chiar dacă, atunci când e nevoie, când se află în zone neexplorate, comparatistul poate produce şi el „cărămizi"), ci orizontul său de orientare printre „producători" şi capacitatea de selecţie a celui mai amplu, corect şi adus la zi material prefabricat, precum şi clarviziunea şi intuiţia sa în trasarea liniilor generale şi abilităţile sale de arhitect în construcţia unor ansambluri transfrontaliere.

Obsesia puristă a modernităţii, dorinţa de a izola „specificurile" (social, psihologic, istoric, estetic etc), nu permitea înălţarea de edificii decât în interiorul unui domeniu, însoţite eventual de poduri şi pasarele către construcţiile din domeniile învecinate. Eliberat de fanatismul izolaţionist, comparatismul postmodern îşi permite să conceapă edificii a căror bază stă pe terenuri imobiliare separate (mitologie şi istorie a religiilor, studii clasice şi medievale, istorie, sociologie şi psihologie, diversele epoci ale istoriei literare etc), între care osmozele erau de neimaginat în urmă cu un secol. De asemenea, el poate utiliza materiale de construcţie eterogene, având naturi şi funcţionalităţi diferite, provenind din oricare din aceste teritorii. Acesta este aspectul multidisciplinar al literaturii comparate.

Apoi, comparatistul are libertatea de a folosi „cărămizile" informaţionale şi conceptuale primite după alte logici şi tehnici de îmbinare decât cele care guvernau utilizarea lor în fiecare dintre domeniile respective. El va putea aplica scheme şi metode luate dintr-un teritoriu la materiale provenind din alte teritorii (cercetare

arheologică şi sursologie documentară, analiză filologică, biografie şi critică literară, crea metodologii noi, prin anastomoza unor strategii specifice, dând naştere la mitocritică, mitanaliză şi nlitodologie7, psihocritică8, psihoistorie sau psihogeografie etc. Acesta este aspectul interdisciplinar al literaturii comparate, poate singura disciplină obligată în mod principial să transfere metodologii între domeniile pe care le unifică.

În sfârşit, în ceea ce priveşte edificiile rezultate prin demersurile comparatiste, lucrul cel mai interesant de semnalat este că vârful construcţiei, cheia de boltă a demonstraţiei, nu mai cade, precum în trecut, în interiorul câte unui domeniu, ci stă între domenii, în intermundii, de unde, privite înapoi, toate domeniile puse la lucru îşi dezvăluie feţe necunoscute. Acesta este aspectul transdisciplinar al literaturii comparate, care, îmi place s-o cred, are şansa nu doar de a face conexiuni inedite şi de a pune în lumină trasee şi biografii mai lungi şi mai spectaculoase, dar şi de a face străpungeri şi a aşeza balize în ceea ce Basarab Nicolescu numeşte niveluri diferite de realitate.

*

Ţinând cont de aceste delimitări de competenţe, volumul de faţă continuă analizele din 10 Studii de arhetipologie (Dacia, 1999). Folosind arhetipologia ca metodă comparatistă, el se apleacă asupra unor alţi invarianţi şi constante tematice ale culturii europene. Un prim grupaj de studii schiţează domeniul unei discipline constituite la graniţa dintre geografia simbolică şi psihanaliză, şi anume psihogeografia, punând în evidenţă principiile nonempirice care au stat la baza imaginarului cartografic şi cosmografie din Antichitate şi Evul Mediu până în epoca modernă. Din această perspectivă, sunt interpretate rasele monstruoase din relatările de călătorie din Evul Mediu şi imaginarul „vrăjit" al exploratorilor Noii Lumi. Un alt set de studii se ocupă de conceptul de „furie eroică" la Giordano Bruno, de critica gândirii magice în teatrul baroc al lui Calderón de la Barca, de multipla

cenzură (teologică, raţionalistă şi empirică) ce a provocat evoluţia utopiei spre antiutopie în epocile renascentistă şi clasică şi de ruptura faustică dintre suflet şi spirit la Thomas Mann. În ultima parte a volumului, metoda de analiză arhetipală este abandonată în favoarea a două concepte hermeneutice complementare celui de „arhetip”, şi anume cele de „anarhetip” şi de „eschatip”. Structurilor arhetipale, centrate, vertebrate pe un sens unitar, le sunt opuse opere şi corpusuri de texte descentrate, anarhice, cu sensuri divergente şi contradictorii, care pot eventual spera să închege un sens global abia la capătul unei anumite evoluţii.

Note

1. Hugo Meltzi, Texte programatice, în Caietele Echinox, vol. 6.Germanistică şi comparatistică”, 2004, pp. 13 – 23.

2. Pentru diferenţa dintre aceste concepte, vezi Basarab Nicolescu, Transdisciplinaritatea. Manifest, traducere de Horia Mihail Vasilescu, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

3. Cf. Athanase Negoiţă, Gândirea feniciană în texte, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1979, şi Gândirea hitită în texte, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1980.

4. Cf. id., Manuscrisele eseniene de la Marea Moartă, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.

5. A se vedea, spre exemplu, cele şapte volume ale lui Milan S. La Du, Medieval French Roman d’Alexandre, Princeton University Press şi Les Presses Universitaires de France, Princeton, Paris, 1937.

6. Walter Burkert, The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the early Archaic Age, traducere de Margaret E. Pinder şi Walter Burkert, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) şi Londra, 1995.

7. Gilbert Durand, Introducere în mitodologie. Mituri şi societăţi, în româneşte de Corin Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

8. Charles Mauron, De la metaforele obsedante la

mitul personal, traducere din limba franceză de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Capitolul 1

Mapamondurile fantastice ale Antichităţii, Evului Mediu şi epocii premoderne

Antichitatea şi Evul Mediu nu gândeau lumea în funcţie de aceleaşi coordonate precum lumea modernă. Aşa cum alchimia nu a fost o chimie preştiinţifică, iar astrologia nu a fost o preastronomie, nici geografia antică şi medievală nu a fost o pregeografie modernă. Mapamondurile civilizaţiilor clasică şi creştină diferă de hărţile civilizaţiei noastre nu doar prin sărăcia informaţiilor şi prin lipsa de rigoare a notaţiei cartografice, ci mai ales prin spiritul dominant care organizează geodezicele reprezentării mentale ale spaţiului. Principiul de „construcţie a imaginii" lumii pus la lucru de savantul antic sau medieval era în mod radical distinct de principiile folosite de geograful contemporan. El era subordonat unei viziuni pe care Ferdinand Denis1 şi Carolly Erickson2 au definit-o drept „o lume vrăjită", „un monde enchante".

„Viziunea vrăjită" este guvernată de un sistem de reguli care nu apelează la dihotomiile între real şi imaginar, natural şi supranatural, tradiţie primită şi verificare empirică. Ea face apel la un set de criterii de validare a adevărului pe care ştiinţa modernă le-a abandonat, cum ar fi respectul necondiţionat al izvoarelor, deducţia pornind de la un model absolut (revelat), principiul „armoniei geometrice", economia de gândire (principiile de „indiferenţă" şi cel al „raţiunii suficiente"), decupajul conceptual al realităţii prin categorii calitative, utilizarea limbajului simbolic al analogiei, horror vacui etc. Această veritabilă „instalaţie cognitivă" a dat naştere unor hărţi în care geografia sacră impusă de corpusul mitologiei clasice, de tradiţia biblică şi de cea patristică domină şi modifică geografia empirică, într-un proces de adaptare reciprocă. A explora mapamondurile Antichităţii şi ale Evului Mediu presupune a identifica diverse scenarii sacre şi istorii sfinte ale umanităţii desfăşurate pe o dimensiune

spaţială.

După cum a arătat Giuseppe Tardiola, spaţiul geografic premodern este eminamente imaginar. În cronotopul figurativ al hărţilor, revelaţiile şi conceptele apriorice, pe de o parte, şi simţurile şi fanteziile, de cealaltă, fuzionează într-un „continuu perceptiv” 3. Reprezentarea lumii se subordonează unui „spirit senzorial”, unei percepţii vizionare, pe care un Sinesiu o definea drept „suflet fantastic” (phantastikon pneuma), iar filosofii Renaşterii drept „virtute” sau „putere imaginativă” (vis imaginativa). Pe lângă faptul că sunt supuse mitologiei şi teologiei, aceste mapamonduri sunt aşadar şi foarte vulnerabile la proiecţiile subiective ale autorilor şi ale epocii lor. O psihogeografie ar putea să dezvăluie cu uşurinţă, sub contururile şi formele hărţilor, constelaţia de simboluri şi de complexe ale imaginarului colectiv. De fiecare dată când se aventura într-o călătorie empirică sau imaginară spre Nordul îngheţat, spre Indiile fabuloase sau spre Africa sahariană, omul antic şi cel medieval nu explorau atât o geografie exterioară, ci mai degrabă galeria de imagini şi de simboluri din propriul lor inconştient. Panoplia de mirabilia care orna marginile mapamondurilor, retransmisă de la unul la altul de toţi enciclopediştii şi erudiţii epocii, funcţiona ca o grilă de clişee mitice şi de stereotipuri culturale, prin care europeanul percepea şi interpreta noutăţile pe care le descoperea.

Hărţile mitice

Modelul cosmografie cel mai arhaic păstrat de tradiţie pare să fie cel al pământului plat, în formă de disc. O tăbliţă mesopotamiană veche reprezintă lumea ca un cerc, având Babilonul în centru (Planşa 1). Alte oraşe importante, dintre care unele identificate prin nume, sunt marcate cu cercuri mici situate la periferia interioară. Fluviul Eufrat împarte harta în două, curgând dinspre nord, din Munţii Armeniei, spre sud, unde se varsă în Golful Persic. Acest golf face parte dintr-un mare ocean circular, care pare să fie o reminiscenţă a apelor cosmice

originare despre care se vorbeşte în mitologiile orientale. La periferia exterioară a discului terestru se află şapte triunghiuri care pătrund în oceanul circular. Aceste triunghiuri reprezintă cele „şapte insule”, adică locurile cele mai îndepărtate de regatul asirian centra14.

În tradiţia europeană, arhetipul cultural al lumii circulare se regăseşte la Homer. În cântul al XVIII-lea din Iliada, Hefaistos confecţionează un nou scut pentru Ahile. Pe suprafaţa sa metalică, zeul reprezintă imaginea universului. Forma pe care aedul antic o atribuie pământului este cea a unui disc înconjurat de fluviul circular Ocean. Lumea cunoscută (oecumena) se desfăşoară pornind din centrul situat la Delfi, înaintează circular spre zone din ce în ce mai necunoscute şi mai ascunse, plasate pe marginile cercului terestru, şi sfârşeşte în ceţurile fluviului fabulos. Importat probabil din mitologia sumero-babiloniană6, acest model îşi datorează structura circulară mai multor raţiuni, de natură magică, mitologică, axiologică, cognitivă, geometrică, estetică, pe care vom încerca să le delimităm în capitolul următor.

Hărţile antice

Cosmografia circulară a fost viziunea dominantă din credinţele populare ale Antichităţii. Geografii şi savanţii din ultimele secole păgâne şi-au dat silinţa să certifice moştenirea homerică şi să o adapteze la evoluţia cunoştinţelor empirice şi la progresul ştiinţelor. Strabon, spre exemplu, îşi începe tratatul de Geografie confirmând viziunea lui Homer:

Înainte de toate, el a reprezentat lumea locuită ca fiind scăldată din toate părţile de către ocean, ceea ce este strictul adevăr. […] într-adevăr, el arată că soarele se ridică din ocean şi se culcă în ocean, la fel de altfel ca toţi ceilalţi aştri.

Hermeneutica alegorică, la modă în perioada alexandrină, îi permite lui Strabon să sprijine argumentele de autoritate cu interpretări alegorizante ale unor diverse episoade mitice. Astfel, cuvintele Herei din Iliada „Pân’ la hotarul pământului vreau să mă duc spre vederea/ Lui

Ocheanos, al zeilor tată” 7 sunt comentate de geograf în felul următor:

Vrea să spună prin acestea că toate hotarele pământului sunt udate de Ocean; şi că aceste hotare sunt dispuse în cerc. De altfel, în cântul despre fabricarea armelor, el aşază oceanul în cerc împrejurul scutului lui Ahile, pe bordură8.

Cu toate acestea, în mediile culte şi erudite, relatările diverşilor călători, precum şi măsurătorile şi aproximările geometrice şi geografice, făcute în scopuri practice sau teoretice, au sfârşit prin a rectifica forma circulară şi a o înlocui cu o alta, trapezoidală. Lumea cunoscută a căpătat astfel forma de hlamidă. Folosind povestirile lui Herodot şi ale expediţiei lui Alexandru în Asia, filosofii şi geografii antici, începând cu Democrit şi Dicaearchus, au impus ideea că oecumena este o dată şi jumătate sau de două ori mai largă (pe axa est-vest) decât înaltă (pe axa nord-sud). După Eratostene şi urmaşii săi, hlamida este împărţită în două de o linie orizontală, constituită din Marea Mediterană şi, în Asia, de un lanţ muntos denumit diafragma.

Iată toate aceste elemente în descrierea lui Strabon:

Să luăm deci figura în formă de hlamidă ce reprezintă lumea locuită: lăţimea sa cea mai mare este descrisă de linia care urmăreşte cursul Nilului, de la paralela pe care se află ţara producătoare de scorţişoară şi insula exilaţilor din Egipt până la paralela pe care se află Ierne; lungimea sa este figurată de o linie perpendiculară pe cea dinainte, care, plecând din vest, trece prin Coloanele lui Heracle şi strâmtoarea Siciliei până în Rhodos şi în Golful Issos, urmăreşte apoi lanţul Munţilor Taurus, adevărată centură a Asiei, care se întinde până la Marea Orientală, printre India şi Sciţia de dincolo de Bactriana9.

Şi totuşi, în ciuda rectificării formei pământului de la cerc la trapez, geografii antici au continuat să gândească lumea în termeni de „centru” şi „periferie”. Continuitatea ideii de circularitate este făcută manifestă de cele două

mari teorii cosmografice care se confruntau la începutul erei noastre: teoria oceanică şi teoria terestră. Acestea pleacă de la aceleaşi presupoziţii geometrice şi fizice, conform cărora globul este guvernat de un principiu de economie şi de simetrie a gravitaţiei, care determină o distribuţie sferică a marilor mase de apă şi de pământ. Ele se deosebesc prin opţiunea diferită între axiomele după care predominante pe glob sunt masa de apă, respectiv masa de pământ.

Teoria oceanică sau a golfurilor, susţinută de Eratostene, Posidonios, Strabon şi alţi geografi, consideră dominantă masa acvatică. Aceşti învăţaţi afirmau că oecumena (Europa, Asia şi Africa) se ridică asemenea unei insule în mijlocul apelor; mările interioare, Mediterana, Marea Hârcaniei sau Caspică (cu excepţia lui Herodot, toţi cei din vechime credeau că Marea Caspică se deschide către Marea Nordului-Oceanus Scythicus), Golful Persic şi Golful Arabiei, sunt golfuri ale Oceanului exterior:

Lumea noastră locuită, înconjurată din toate părţile de ape, primeşte în sânul său numeroase golfuri provenind din Marea Exterioară, pe tot conturul oceanului; cele mai mari sunt în număr de patru. Unul, la nord, se numeşte Marea Caspică sau Mare Hârcaniei, după alţii. Altele două, Golful Persic şi Golful Arabiei, urcă din Marea Sudului: ele sunt situate aproximativ unul în faţa Mării Caspice, celălalt în faţa Pontului. Cel de-al patrulea, mult mai mare în dimensiuni decât precedentele, este constituit din ceea ce numim Marea Interioară sau „marea noastră”: ea începe la apus, cu strâmtoarea Coloanelor lui Heracle, apoi se desparte şi sfârşeşte în două golfuri marine, unul spre stânga, pe care îl numim Pontul Euxin, şi altul format din întâlnirea mărilor Egiptului, Pamfiliei şi Issosului10.

Faptul că pământul este încercuit de ocean face posibilă, cel puţin în teorie, circumnavigaţia oecumenei. Eratostene considera că se poate naviga din Iberia în India, deci din vest în est, traseu pe care îl va urma Columb şaptesprezece secole mai târziu. Şi axa nord-sud era considerată navigabilă de către Pliniu, spre exemplu,

acesta reluând la rândul său un comentariu al lui Strabon asupra proiectului unui amiral al lui Alexandru de a pleca cu vasul pe Marea Caspică spre nord şi de a circumnaviga oecumena până în India11.

Teoria complementară, cea terestră sau a istmurilor, susţinută de Hiparh, Crates, Ptolemeu şi alţii, consideră că globul este dominat de masa de pământ. În această concepţie, apele sunt cele care se strâng în adânciturile întinderii terestre; cele trei continente ale oecumenei sunt istmurile unei mari mase de pământ ce acoperă marginile hărţilor. Această presupoziţie explică unul dintre „misterele" hărţilor lui Ptolemeu, şi anume faptul că, în reprezentarea acestuia, sudul Africii este unit cu sudul Asiei printr-o fâşie de pământ care transformă Oceanul Indian într-o mare interioară (planşa 2), lucru inexplicabil din punct de vedere empiric. După spusele lui Ptolemeu, marea care mărgineşte India cu golfurile sale, atât cel Arabic, cât şi cel Persic şi cel al Gangelui, precum şi cel numit pe drept cuvânt Marele Golf, este în întregime înconjurată de pământuri. De aceea, dintre cele trei continente, Asia este legată de Libia prin fâşia Arabiei, care separă marea noastră de Golful Arabic, şi printr-un pământ necunoscut care înconjoară Oceanul şi este legată de Europa prin fâşia care se întinde între Palus Meotide (Lacul Arai) şi Oceanul Sarmatic (Marea Nordului), de-a lungul fluviului Tanais (Donul) 12.

Hărţile T-O

După prăbuşirea culturii antice, Părinţii şi doctorii Bisericii creştine au renunţat la subtilităţile geografiei clasice şi s-au întors la modelul primitiv al lumii reprezentate ca un disc. Preocuparea principală a unor teologi, precum Sfântul Augustin, Sfântul Vasile, Sfântul Iustin, Lactanţiu sau Cosmas Indicopleustes, a fost de a subordona ştiinţa păgână învăţăturilor Bibliei. Exemplul cel mai renumit şi cel mai elocvent pentru o asemenea adaptare a cosmografiei la dogmă este oferit de Cosmas Indicopleustes, neguţător alexandrin convertit la creştinism în 548, retras într-o mănăstire de la Muntele

Sinai, autor al mai multor tratate. În Topografia creştină, interpretând ad litteram cuvintele Bibliei, Cosmas Indicopleustes afirmă că universul are forma unui chivot13 (planşa 3). Capacul acestui uriaş chivot cosmic este reprezentat de Cerul locuit de Dumnezeu. În interiorul chivotului, oecumena formează, urmând modelul hlamidei clasice, un trapez a cărui lungime este dublul lăţimii. Suprafaţa pământului este înconjurată de fluviul Ocean, care sapă în ea patru mari intrânduri: Marea Mediterană, Marea Caspică, Golful Arabic şi Golful Persic. Un munte uriaş domină nordul discului terestru; soarele răsare atunci când iese din spatele acestui munte şi apune atunci când se ascunde din nou după el. În Răsărit, dincolo de fluviul Ocean, se află un alt continent, vechea patrie a rasei umane, devenit inaccesibil. Este Grădina Edenului, cu cele patru fluvii, din Cartea Facerii14.

Modelul circular a fost consacrat în tradiţia medievală de către Isidor, episcopul Sevillei, al cărui important tratat de erudiţie creştină, Etymologia rum sive Originum, a dominat primul mileniu al erei noastre. În cartea a paisprezecea a summei sale, episcopul spaniol face o descriere De terra et partibus care a devenit clasică. Discul lumii (orbis) îşi primeşte numele de la rotunjimea sa, care îl face să semene cu o roată (planşa 4). El este circumscris de fluviul Ocean, care închide suprafaţa uscatului. Uscatul formează un cerc mai mic (orbiculus), înscris în primul, care se împarte în trei părţi: Asia, ce se întinde de la sud, prin răsărit, până la nord, Europa, care se întinde de la nord până la apus, şi Africa, de la apus la sud. Cele trei părţi ale uscatului nu sunt egale, Asia ocupă jumătatea de cerc orientală, iar Europa şi Africa îşi împart părţile de nord şi de sud ale jumătăţii de cerc occidentale15. După cum afirmă Cartea Facerii, Noe ar fi împărţit pământul între cei trei fii ai săi, Ham primind Africa, Sem Asia şi Iafet Europa16 (planşa 5), motiv pentru care aceste hărţi tripartite sau în trifolium (planşa 6) sunt numite şi „noachite” (de la Noach).

Conceptul geografic elaborat de Isidor din Sevilla a

servit drept arhetip generator pentru o întreagă categorie de hărţi medievale, în descendenţa sa, numeroşi doctori şi eruditi au reluat această descriere fără să schimbe nimic din ea. În secolul al IX-lea, Raban Maur, într-un capitol asupra pământului din tratatul De universo, repetă cuvânt cu cuvânt toţi termenii efigiei17. În timpul „Micii Renaşteri" din secolul al XIII-lea, Brunetto Latini reia în acelaşi spirit:

Toute la terre est devisee en. iij. parties; ce sont: Aisie, Aufrique et Europe; mais ca n'est mie a droit, parce que l'une pârtie-n est igal à l'autre; car Aisie tient bien l'une moitié de toute la terre, dou leu oii îi fluns de Nile chiet en mer en Alixandre, et de celui ou îi fluns de Tanaân chiet en mer au bras Saint George vers orient, tout jusqu'à la mer Oceane et au paradis terrestre. Les autres. îi. parties sont le remanant de la terre vers occident partout jusqu'à la mer Oceane; mais elles sont devisees par la grant mer qui est entre. îi. Et cette pârtie qui est par delă vers midi jusque en occident est Aufrique; et l'autre terre qui est par decă vers tramontaine, ce est en septentrion vers soleil couchant, est Europe (întregul pământ este împărţit în III părţi: acestea sunt: Asia, Africa şi Europa; dar nu în mod egal, fiindcă părţile nu sunt egale între ele; Asia ocupă „rio fluviul Nu se varsă în mare la Alexandria, şi de la cel unde fluviul Tanais se varsă în mare prin braţul răsăritean Sfântul Gheorghe, până la marea Ocean şi la Paradisul terestru. Celelalte II părţi ocupă restul pământului dinspre apus până la marea Ocean; dar sunt despărţite de o mare întinsă care se află între ele. Partea de dincolo care se întinde din sud până în apus este Africa; iar partea de dincoace, dinspre Steaua polară, adică din nord până la apusul soarelui, este Europa) 18.

Editorii ulteriori ai Etimologiilor lui Isidor din Sevilla au adăugat textului şi o schiţă grafică simplificată, un fel de schemă mnemotehnică, ce a devenit modelul tuturor hărţilor circulare ale Evului Mediu 19. Aceste hărţi tripartite (planşa 4), pe care imaginea lumii este împărţită în trei sectoare de cerc (o jumătate pentru Asia şi celelalte

două sferturi pentru Europa şi Africa), au fost numite hărţi T-O (terrarum orbis). O-ul se doreşte a fi o reprezentare a Oceanului circular, iar braţele T-ului sunt constituite din apele interioare ce separă continentele: piciorul T-ului este Mediterana, situată între Europa şi Africa; braţul stâng este Tanaisul (Donul), care desparte Europa şi Asia; braţul drept este Nilul, între Africa şi Asia. Punctul de intersecţie între piciorul şi braţele T-ului, care este implicit şi centrul cercului reprezentat de Oceanul ce înconjoară pământul, cade la Ierusalim.

La fel cu predecesorii lor greci, care considerau că centrul lumii (indicat de piatra sacră omphalos) se găseşte la Delfi, evreii, iar mai apoi creştinii au consacrat şi ei propriul lor centru al lumii. În legendele populare iudaice, creaţia lumii a început plecând de la centrul fixat de către „piatra de temelie", Eben Shetiyah. Pe această piatră se spune că ar fi fost construit Hekal, altarul ce adăposteşte Chivotul legii. Altarul se află în mijlocul Templului, care este situat în centrul Ierusalimului, aflat în centrul Palestinei, care este centrul pământului20.

Confirmarea creştină a investirii Ierusalimului ca centru al discului terestru a fost făcută de Părinţi pe baza mai multor profeţii, precum cea a lui Ezechiel, care exprimă cuvântul lui Dumnezeu: „Acesta este Ierusalimul! Pe el îl voi împrăştia în mijlocul popoarelor păgâne şi-l voi înconjura cu ţări" (Ezechiel, 5, 5). Psalmul 74, unde Dumnezeu este numit „împăratul meu din vremi străvechi, care a săvârşit fapte mântuitoare în tot pământul" (Psalmul 74, 12), pe care Vulgata l-a tradus prin operatus est salutem in medio terrae, a fost interpretat ca o profeţie a crucificării mântuitoare a lui Christos pe Golgota. Glosând asupra acestui psalm, călugărul dominican Hugo de Saint Cher oferă formula care încununează cristocentrismul hărţilor T-O:

În mijlocul pământului (in medio terrae) se găseşte Ierusalimul, unde Christosul, prin întruparea, prin propovăduirea şi prin pătimirea sa, a salvat stirpea omenească21.

Astfel de exegeze le-au permis lui Isidor din Sevilla să afirme că Ierusalimul este „buricul” discului uscatului (orbiculus) şi lui Raban Maur că este „buricul” întregului disc terestru (orbis) 22.

Spre deosebire de hărţile moderne, care folosesc drept verticală axa de rotaţie a pământului, mapamondurile T-O plasează în general Răsăritul în partea de sus a hărţii. Ele păstrează astfel orientarea (adică direcţionarea spre Orient) ce caracteriza hărţile mesopotamiene vechi, cum este, spre exemplu, celebrul mapamond desenat pe o tăbliţă din Nuzi pe la 2300 î.e.n.23. Diametrul vertical care merge de la Răsărit la Apus urmează linia pe care geografii Antichităţii o numeau diafragma. Eudoxos din Cnidos, Dicaearchus, Eratostene, Strabon şi Ptolemeu luaseră drept linie mediană a hlamidei paralela 38, care trece, cu mai multă sau mai puţină exactitate, prin Coloanele lui Heracle, strâmtoarea Siciliei, limitele meridionale ale Peloponesului şi Aticii, Rhodos, Golful Issos, lanţul Munţilor Taurus, munţii din nordul Indiei şi sfârşeşte în Ocean, după ce a împărţit în două întreaga Asie24.

Teologii creştini au păstrat diafragma drept axă a hărţilor lor reorientate cu estul în sus. Diametrul coborâtor pleacă din Paradisul terestru, situat în extremitatea orientală a discului terestru. De aici, el taie Asia în două, lăsând în stânga ţara serilor (China), mai spre nord pământurile lui Gog şi Magog (Mongolia, Siberia), apoi Sciţia, iar în dreapta India, compusă din India minoră sau extragangetică (aproximativ Indochina), India majoră sau intragangetică (aproximativ India actuală) şi India mijlocie (estul Africii dintre Marea Roşie şi Nil). Diametrul atinge centrul hărţii la Ierusalim şi continuă pe axa Mediteranei până la Coloanele lui Heracle, despărţind Europa (în stânga) de Africa (în dreapta).

Această matriţă geografică, foarte comodă şi economică, a fost adoptată de majoritatea erudiţilor creştini până în preajma marilor descoperiri ale Renaşterii. Graţie virtuţilor sale mnemotehnice incontestabile, ea

uşura înţelegerea rapidă şi oferea o viziune globală a lumii. Ea permitea rezumarea, pe o schemă logică, a tuturor cunoştinţelor geografice ale Evului Mediu, provenind majoritar din tradiţia antică şi creştină şi prea puţin din explorări recente. Cadrul T-O s-a păstrat ca element de unitate într-o serie de hărţi care, de altfel, diferă mult între ele prin contururile interioare ale continentelor, mărilor şi fluviilor25.

Astfel, pe o hartă a lumii care însoţeşte Comentariile lui Beatus de Liébana, partea de sus a discului terestru este ocupată de un pătrat din ale cărui colţuri ies patru fluvii (Tigrul, Eufratul, Gangele şi Nilul), reprezentând Grădina Edenului (planşa 7). Pe mapamondul de la Hereford, desenat probabil de Richard de Haldingham pe la 1290, Paradisul terestru este reprezentat sus ca un cerc ce formează o insulă; dedesubt se găseşte India, apoi Turnul Babel pe Eufrat, apoi Ierusalimul. Mai abstractă, harta lui Brunetto Latini reprezintă Paradisul terestru printr-un semicerc auster înscris în partea cea mai de sus a perimetrului interior al discului terestru (planşa 8). Mult mai locvace, o hartă dintr-o Psaltire tot din secolul al XIII-lea, păstrată la British Museum, aşază, într-un cerc împodobit cu motive florale care indică Grădina Raiului, figurile lui Dumnezeu şi Adam, despărţiţi de Pomul cunoaşterii (planşa 9). Pe harta de la Ebstorf, de pe la 1240, alături de Grădina Raiului este desenat capul lui Iisus Christos (planşa 10). Pe harta lui Andrea Bianco din 1436, Adam şi Eva sunt desenaţi culegând mărul din copac, în mijlocul unei poieni de unde coboară cursurile paralele ale celor patru fluvii (planşa 11). În sfârşit, ca o ultimă variaţiune, pe harta circulară a lumii, pirogravată de Hans Rust pe la 1490 la Augsburg, Paradisul are forma unei cetăţi medievale, din care cele patru fluvii pleacă spre izvoarele lor geografice reale (planşa 12). Aceeaşi reprezentare citadină a Paradisului apare şi pe harta lui Andreas Walsperger de la 1448, hartă care, în mod curios, probabil sub influenţa tradiţiei cosmografice arabe, înfăţişează răsturnat lumea, cu sudul în sus şi, implicit,

estul la stânga26 (planşa 13).

Hărţile zodiacale

Deşi hărţile T-O au dominat Evul Mediu, cercetătorii din ultimele două decenii au ajuns la concluzia că gândirea medievală nu a „uitat" nicio clipă în mod efectiv modelul antic al globului terestru situat în centrul sferei universului. Jeffrey Burton Russell, spre exemplu, este de părere că, exceptându-i pe Lactanţiu şi Cosmas Indicopleustes, teoria pământului plat nu este decât invenţia cercetătorilor ulteriori, proiectată asupra unei epoci în care ea nu a fost niciodată cu adevărat populară27. Norman J.W. Thrower observă, la rândul său, că nu există dovezi că omul medieval în general ar fi crezut în modelul pământului plat şi că, dimpotrivă, un mare număr de mărturii arată că majoritatea savanţilor influenţi din epocă acceptau modelul globular28.

Această situaţie demonstrează că, în afara principiilor specifice gândirii magice care guvernau construcţia fantasmatică a hărţilor vechi, trebuie ţinut cont şi de stereotipiile de concepţie pe care omul modern le proiectează asupra predecesorilor săi. „Viziunea vrăjită" pe care o atribuim omului medieval se poate dovedi la rândul său a nu fi decât o lentilă deformatoare, care ne permite să „ascundem" într-o cultură trecută, dar încărcată de potenţial fantastic, nişte obsesii miraculoase pe care atitudinea sceptică modernă ne obligă să le refulăm de pe hărţile actuale. La o autoanaliză, riscăm să descoperim că Evul Mediu, aşa cum ni-l imaginăm, nu este decât inconştientul epocii moderne, un teritoriu de penumbră, dificil verificabil, unde savurăm, fără teama de a fi pedepsiţi, fantasmele pe care nu avem curajul să le exprimăm în lumea noastră „dezvrăjită".

Oricum ar sta lucrurile, circulaţia manuscriselor în Evul Mediu dezvăluie faptul că modelul hărţilor T-O era adeseori însoţit sau înlocuit de un alt tip de hărţi, numite zodiacale (deoarece sunt construite în funcţie de cercurile zodiacului), zonale (fiindcă delimitează cinci zone climatice) sau macrobiene (de la un desen cosmografie ce

însoţea în somnio Scipionis al lui Macrobiu). Aceste hărţi, moştenite din Antichitatea târzie, sunt de inspiraţie neopitagoreică. Plecând de la considerente de natură atât geometrică şi matematică, dar şi mistică şi estetică, pitagorismul revoluţionase cosmografia mitică introducând ideea că pământul este o mică sferă situată în centrul marii sfere a universului. Empedocle, Platon şi alţi filosofi convertiţi la cosmografia matematică susţineau că sfera este forma geometrică perfectă pentru a exprima armonia universului.

Sintetizând aceste argumente, Strabon explică sfericitatea pământului prin geometria gravitaţiei şi prin legea de economie logică potrivit căreia corpurile în mişcare (sau în cădere liberă) se deplasează întotdeauna pe drumul cel mai scurt. Pe aceste baze, Strabon demonstrează:

Universul are formă sferică, tot sferică este şi suprafaţa pământului şi că, prealabil acestor două propoziţii, corpurile au o tendinţă naturală către centru. Acestea sunt singurele propoziţii pe care experienţa sensibilă şi ideile moştenite ne permit la nevoie să le demonstrăm, în linii mari şi fără mari raţionamente29.

Iată cum, printr-o mişcare radicală şi elegantă, viziunea sferică a lumii se debarasează de complexul de argumente magice şi religioase care susţineau concepţia mitică a pământului plat.

Dar încercarea de a gândi pământul ca un glob ridica probleme de reorientare a liniilor de simetrie, de reconfigurare a maselor de apă şi de uscat, de redistribuţie a continentelor. În comparaţie cu

Viăr + ilo T-O Viăr + ild unr\îara] p îşi serviimhă mifmt.arpa. Ele ian Hrent ax de simetrie un meridian nord-sud, ce corespunde pe sferă axelor magnetică şi de rotaţie a planetei.

De asemenea, în ciuda presupoziţiilor magice şi religioase pe care le presupun, observaţiile astrologice aduc şi ele numeroşi factori de corecţie mapamondurilor medievale. Punctul principal de reper în construcţia sferei

îl constituie, desigur, Soarele, a cărui mişcare aparentă pe cer, de-o parte şi de alta a ecuatorului (datorată de fapt mişcării de înclinaţie a axei Pământului faţă de Soare), permite trasarea a cinci cercuri: cel ecuatorial, două cercuri tropicale (paralela maximă la care urcă Soarele în timpul verii în emisfera nordică, respectiv sudică) şi două polare (paralela dincolo de care Soarele nu mai răzbate atunci când se află pe tropicul din emisfera opusă). Folosind argumentele şi observaţiile amintite anterior, Strabon defineşte aceste cercuri în funcţie de jocul de umbre pe care Soarele îl impune obiectelor terestre. Dincolo de cele două cercuri polare, se găsesc regiunile cu umbră circulară, adică regiunile unde vara Soarele face turul orizontului şi deci al obiectelor pe care le luminează. Între cercurile polare şi cercurile tropicale se află regiunile cu umbră simplă, umbră ce cade întotdeauna către nordul, respectiv către sudul obiectelor. Între cele două cercuri tropicale, de-o parte şi de alta a ecuatorului, se află regiunile cu umbră dublă, umbră care cade, în emisfera nordică, atât spre nord – iarna –, cât şi spre sud – vara –, şi viceversa pentru emisfera sudică30.

Proiectând asupra globului pământesc aceste cercuri ale cerului, cosmografii delimitează cinci zone: două zone reci (frigidae), dincolo de cercurile polare, două zone temperate, între cercurile polare şi cercurile tropicale, şi o zonă toridă (peruşta), între cercurile tropicale. Aristotel, părintele acestei diviziuni, şi succesorii săi credeau că numai zonele temperate sunt locuibile, în timp ce zonele polare şi ecuatoriale sunt nelocuibile din cauza frigului sau a căldurii insuportabile31. Ecuatorul era văzut ca o barieră de netrecut, deoarece soarele ar face să fiarbă apa şi sângele şi ar aprinde lemnul şi alte materiale. Zonele erau la rândul lor împărţite în benzi paralele numite „climate”, pe care geografii se străduiau să regrupeze localităţile cunoscute, situate pe aceleaşi paralele şi beneficiind de aproximativ acelaşi regim climatic. Astfel, s-au născut hărţile zonale (planşa 14).

Modelul celor cinci zone s-a bucurat de o mare

autoritate de-a lungul întregii istorii a geografiei şi a fost preluat şi de geografia modernă. În secolul al XI-lea, spre exemplu, Guillaume de Conches îşi ilustra tratatul de Philosophia Mundi cu o hartă zonală. Prezentând la philosophie du monde şi l'image du monde, Honorius de Autun invocă şi el împărţirea elohiilni în acestui model, care a constituit un argument irefutabil timp de mai bine de un mileniu, presupoziţiile privind caracterul nelocuibil al zonelor frigidae şi peruşta au avut o viaţă lungă. Cardinalul Pierre d'Ailly, care, în 1410 (deci în ajunul marilor descoperiri geografice), a publicat unul dintre cele mai influente tratate de geografie din epocă, Ymago raundi, susţinea încă această teorie:

După unii savanţi, prima şi ultima zonă sau regiune sunt, din cauza îndepărtării lor de soare, nelocuibile din cauza frigului excesiv de acolo. A treia zonă, cea mediană, este situată sub locul de trecere al soarelui şi este prea apropiată de acesta: este numită zona toridă şi este nelocuibilă din cauza căldurii excesive de acolo33.

Obstacolul cel mai important pe care l-au întâmpinat primii exploratori doritori să plece către sud sau către vest, înaintea dificultăţii de a găsi sponsori pentru a-şi arma navele, a fost unul de natură teoretică, în măsură să inhibe toate iniţiativele. Vechiul model al pământului plat, folosit de hărţile T-O, suscita teama că, la marginile Oceanului, apa se precipită în mari abisuri marine. Această perspectivă terifiantă bântuia încă prin mediile sociale prea puţin cultivate din care Columb îşi recruta echipajele. Modelul pământului sferic şi teoria zonelor dădeau naştere anxietăţii că frigul sau căldura excesive din zonele care mărginesc oecumena ar face să îngheţe sau să fiarbă sângele exploratorilor. Linia ecuatorului era imaginată ca un ecran de netrecut. Unii eruditi şi teologi o identificau chiar cu zidul de foc ce, în interpretarea creştină a Cărţii Facerii, închide grădina Edenului după păcatul originar. Proiectul de a traversa ecuatorul spre teritorii necunoscute risca să fie perceput ca o nouă neascultare a poruncilor lui Dumnezeu, transgresiune pe care sabia de foc a îngerului

pus de pază la poarta paradisului, concretizată în focul ecuatorial, nu ar fi întârziat să o pedepsească. Orice proiect de a ieşi din limitele lumii cunoscute avea aşadar nevoie de un tratament psihologic prealabil, pentru a deculpabiliza conştiinţa teologică şi morală a aventurierilor.

Confruntarea între dorinţa de cunoaştere şi inhibiţia religioasă nu s-a înclinat spre talgerul curiozităţii decât târziu, în zorii Renaşterii, când noi interese economice, comerciale şi geostrategice şi-au spus cuvântul. Depăşirea barierei zonelor a constituit o mare reuşită atât practică, dar şi teoretică. Pentru a-i convinge pe regii catolici să-i finanţeze expediţia, Cristofor Columb a avut de învins două tipuri de cenzură: etico-religioasă (Ordinul franciscanilor, spre exemplu, considera că motivul principal al unei asemenea întreprinderi nu putea fi decât păcatul capital al avariţiei), şi savant-tradiţională (Comisia de

„ + „ocnnra proiectului lui Columb nu a văzut în acesta decât un plan iluzoriu bazat pe o credulitate naivă).

Pentru a măsura dimensiunea revoluţiei teoretice care a avut loc în geografia Renaşterii, trebuie menţionat faptul că, după circumna-vigaţia de către portughezi a Africii, timp de mai bine de un secol, majoritatea cosmografilor s-au simţit obligaţi să consemneze în tratatele lor infirmarea tradiţiei moştenite de către explorările concrete. Pe exemplarul din Ymago mundi al cardinalului Pierre d'Ailly pe care îl folosea Cristofor Columb, viitorul amiral refutează teoria zonelor într-o notă marginală:

Zonă toridă. Nu este nelocuibilă, din moment ce în zilele noastre portughezii navighează pe acolo. Este chiar foarte populată. Sub linia ecuatorului se află fortul Minei, aparţinând Serenisimului Rege al Portugaliei, pe care l-am văzut şi noi34.

Astfel, începând cu mileniul al doilea, modelul pământului sferic situat în centrul universului iese treptat din penumbra relativă în care îl aruncase modelul creştin al pământului plat. În secolul al X-lea, Gerbert d'urillac,

viitorul papă Silvestru al II-lea, preda geografia prezentând forma pământului cu ajutorul unei sfere de lemn. În secolul al XIII-lea, Ioan de Sacrobosco scrie importantul tratat De sphaera, text care va continua să fie folosit ca manual chiar şi după descoperirea Lumii Noi. Enea Silvio Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, alt mare prelat cu formaţie enciclopedică, reia în tratatul său, Historia Rerum Ubique Gestarum, argumentele cosmografilor antici, precum Strabon şi Ptolemeu, asupra formei globulare a Pământului, nefăcând prin aceasta decât să dea acordul Bisericii pentru o teorie acceptată deja de toată lumea.

Toţi sunt de acord, scrie el, că forma universului este rotundă. Acelaşi lucru îl cred despre pământ care, situat în mijlocul lucrurilor, atrage spre sine toate corpurile grele şi este în cea mai mare parte acoperit de ape35.

La o privire mai atentă, cele două tipuri de mapamonduri, hărţile T-O şi hărţile zonale, nu se excludeau de o manieră ireconciliabilă. Hărţile zonale oferă un cadru metric ce permite includerea pământului în geometria universului, în timp ce hărţile T-O dau o imagine geografică globală a oecumenei. În primele secole ale mileniului al doilea, efortul doctorilor şi al savanţilor nu a urmărit dislocarea şi înlocuirea unui model cu celălalt, ci mai degrabă acomodarea lor reciprocă. Or, această tentativă de a combina cele două modele, unul bidimensional, celălalt tridimensional, ridica o problemă tehnică: cum poate fi desfăşurat discul oecumenei pe sferă? Au fost propuse mai multe soluţii, pe care le vom evoca rapid în continuare.

Una dintre cele mai elegante soluţii a fost cea a lui Dante (planşa 15). Ea combină rigoarea dogmei creştine, aşa cum fusese aceasta sistematizată de un Toma d’Aquino, cu armonia şi simetria unei viziuni în egală măsură estetică şi mistică. Universul are o structură sferică: pornind dinspre centrul Pământului spre exterior, se află sferele celor patru elemente aristotelice: pământul, apa, aerul şi focul. Dincolo de sfera focului, se învârt

sferele celor şapte planete din modelul pitagoreic, cărora li se adaugă cerul stelelor fixe şi cerul primului mobil.

Mecanismele mişcării astrale sunt subordonate teodiceei creştine, fiecare cer fiind făcut să se rotească de către una dintre cele nouă ierarhii angelice ale lui PseudoDionisie Areopagitul. Cel de-al zecelea cer, aflat în afara lumii create, este Empireul. Aici se găseşte tronul lui Dumnezeu, înconjurat în amfiteatru de cohortele de îngeri şi de aleşi, care alcătuiesc o roză mistică. Punând la lucru criteriile aceleiaşi geometrii mistice pe care o va dezvolta un Nicolaus Cusanus, Dante reuneşte, în cadrele unei logici necontradictorii, modelul cosmografie al universului geocentric şi axioma teologică a primordialităţii ontologice a lui Dumnezeu, deci a unui univers teocentric. Conform axiomei cusaniene, după care Dumnezeu este centrul unei sfere ce are centrul pretutindeni şi circumferinţa nicăieri, Dante reuşeşte să construiască o topologie nonaristotelică, în care atât Pământul, cât şi Dumnezeu se află în egală măsură în centrul universului.

În ceea ce priveşte mapamondul, Dante împarte globul terestru în două emisfere, o emisferă a uscatului şi o emisferă a apelor. El dă astfel o rezolvare problemei adaptării hărţilor T-O la sfera zonelor desfăşurând oecumena pe o jumătate a globului, mai exact pe emisfera uscatului. În acord cu hărţile T-O, centrul emisferei uscatului se găseşte la Ierusalim. Pe circumferinţa ce urmăreşte conturul vechiului Ocean homeric, Spania se găseşte la antipozii Indiei, iar Africa la antipozii imperiului lui Gog şi Magog (identificaţi, câteva decenii mai târziu, în timpul invaziei mongole, cu tătarii). În partea opusă Ierusalimului, se află, în centrul emisferei apelor, muntele Purgatoriului, cel mai înalt munte de pe pământ, pe care apele Potopului nu l-au acoperit şi care atinge cu vârful său, unde se află grădina Edenului, sfera focului. După cum se ştie, Dante imaginează Purgatoriul ca pe o copie exactă, dar inversă, a conului infernului excavat de căderea lui Lucifer. Invizibil pe hartă, craterul infernal, împărţit la rândul său în cercuri, se afundă până în centrul

pământului, unde Lucifer este ţinut prizonier în gheaţa Cocitului.

Dante suprapune globului pitagoreic, orientat după axa de rotire a romrilor (adică a pământului l axa sacră a religiei creştine. Astfel, pe o aceeaşi axă, se află simultan tronul lui Dumnezeu şi închisoarea lui Lucifer, Paradisul, Purgatoriul, pământul şi Infernul, grădina Edenului şi Ierusalimul. Jocul de simetrii este remarcabil. Dumnezeu şi Lucifer îşi împart cele două extremităţi ale axei cosmice, ei se află la capetele scării ontologice care merge de la Dumnezeu, fiinţa absolută şi care există prin sine însăşi (ens a se în terminologia scolastică), la revoltatul care, prin ruptura de sursa fiinţei, a căzut în Cartea morţii, în neant (non ens). Influenţa lui Dumnezeu asupra creaţiei se exercită de o manieră coborâtoare, aproape neoplatoniciană: în calitate de „motor" imobil, Dumnezeu îşi imprimă acţiunea cerului primului mobil, care se învârte cu cea mai mare viteză şi îşi transmite mişcarea de rotaţie, în grade tot mai mici, cerurilor planetelor inferioare; rotaţia (şi deci iradierea lui Dumnezeu) se opreşte exact în centrul pământului, unde Lucifer încătuşat se găseşte la antipozii imobilităţii fiinţei divine, în imobilitatea nefiinţei demonice.

De o manieră la fel de inteligentă, modelul dantesc reuşeşte să păstreze şi să adapteze tripartiţia mitică între cele trei etaje ale lumii, cerul, pământul şi infernul, făcând loc pe schemă şi purgatoriului. În sfârşit, globul dantesc nu uită să vizualizeze nici axa istoriei sacre a umanităţii, importată de pe hărţile T-O. Grădina Edenului, unde Adam a compromis natura umană, se găseşte la antipozii colinei Calvarului, unde Iisus a răscumpărat păcatul originar. Precum în icoanele ce reprezintă craniile morţilor la picioarele crucii, sub Golgota se deschide marea pâlnie a Infernului, ale cărui porţi au fost sparte de Christos. Şi tot pe aceeaşi axă se regăsesc Paradisul terestru şi Paradisul celest, precum şi dubla imagine ioanită, dedublată parcă în oglindă, a Ierusalimului terestru şi a Ierusalimului celest. Dante demonstrează, cu o forţă creatoare excepţională, că

reperele religioase pot fi aplicate, la fel de convingător, nu doar hărţilor T-O, ci şi sferei zodiacale.

Viziunea lui Dante nu îşi propunea să se subordoneze criteriilor cosmografiei fizice. Totuşi, ideea sa de a desfăşura cele trei continente cunoscute pe una din cele două emisfere ale globului nu era neobişnuită printre geografii Evului Mediu. Un mapamond anonim din Leyda, desenat între 1482 şi 1488, utilizează aceeaşi proiecţie cartografică precum Dante (planşa 16). În aparenţă, s-ar spune că e vorba de o hartă T-O, cu singura deosebire că nu este orientată spre est, ci spre nord, după modelul hărţilor zonale. Totuşi, reprezentarea nu este bidimensională, harta nu vizualizează un disc, ea este tridimensională şi sugerează că orbiculus terestru acoperă emisfera vizibilă a globului. În rest, ea combină tradiţia clasică cu geografia creştină. În acord cu hărţile T-O, la periferia din partea dreaptă a oecumenei, în extremitatea orientală, este situat Paradisul terestru. El poate fi recunoscut graţie celor patru fluvii care, conform tradiţiei patristice.

Îşi au originea în izvorul care udă Edenul: Tigrul, Eufratul, Gangele şi Nilul. În ceea ce priveşte primele trei fluvii, traiectoriile lor de-a lungul întregii Asii până la izvoarele lor cunoscute sunt, dacă nu veridice, măcar uşor de trasat cartografic. Cel mai problematic rămâne Nilul, pe care doctorii Bisericii îl făceau să curgă prin canale subterane pe sub Asia şi pe sub Oceanul Indian, până în Munţii Lunii în Africa. Mapamondul din Leyda rezolvă această problemă hidrografică adaptând la geografia religioasă teoria ptolemaică a istmurilor, conform căreia sudul Africii este unit printr-o masă uriaşă de pământ cu extremitatea sud-estică a Asiei. Cursul Nilului este astfel redirijat de-a lungul acestei benzi continentale, care îl conduce din Paradisul terestru până în centrul Africii.

Totuşi, soluţia cea mai acceptabilă pentru desfăşurarea oecumenei pe globul pământesc a fost oferită de tradiţia clasică. După geografii antici, hlamida celor trei continente se găseşte în zona temperată de nord şi ocupă

sfertul superior vizibil al globului. Honorius de Autun imaginează, în de Philosophia Mundi, un desen circular (e vorba de o reducţie plană a sferei), unde tiparul T-O este rearanjat pe harta zonelor36 (planşa 17). Banda zonei toride înlocuieşte, pe ecuator, ceea ce pe hărţile T-O erau cele două braţe ale T-ului. O linie verticală, corespunzând piciorului T-ului, coboară din zona toridă, prin cea temperată, până în zona polară nordică, despărţind cele trei continente cunoscute, Europa şi Africa la dreapta, Asia la stânga. Deasupra zonei toride, în emisfera sudică, se găsesc două zone simetrice celor din emisfera nordică, una temperată şi alta rece. Trebuie remarcat că acest mapamond este orientat spre sud, la fel cu hărţile musulmane, ceea ce sugerează că Honorius folosea probabil şi surse islamice, poate Almagesta, traducerea în arabă a tratatului lui Ptolemeu.

Deşi era cunoscut într-o anumită măsură enciclopediştilor din Evul Mediu, în parte prin succesorii săi arabi, Ptolemeu nu şi-a făcut reintrarea definitivă în Europa decât în secolul al XIV-lea. Odată cu descoperirea, la începutul Renaşterii italiene, a tratatelor sale de geografie, problema desfăşurării discului terestru pe sferă este rezolvată în mod convingător şi mai aproape de realitate. De acum înainte, mapamondurile de inspiraţie ptolemaică vor reprezenta oecumena drept proiecţia plană a unei jumătăţi (180° longitudine) din emisfera nordică a sferei pământului (cf. planşa 18). Această schemă a jucat un rol capital în reconfigurarea geografiei Renaşterii. Adusă din Bizanţ ca manuscris dedicat papei Alexandru al V-lea, tradusă în latină în 1409 de către Jacopo d'Angelo, Geographia lui Ptolemeu a fost adoptată de eruditii florentini Strozzi, Bruni, Vespucci (unchiul lui Amerigo), Toscanelli, Nicolli, Piccolomini, din care s-a inspirat Columb. Prima sa ediţie imprimată sub papa Sixt al IV-lea datează din 1475, apoi au urmat în ritm accelerat ediţiile din 1477 (Bologna), 1478 (Roma, ediţie utilizată de Columb), 1482 (Florenţa şi Ulm), 1486 (Ulm), 1490 (Roma) şi altele în 1500, 1507, 1508 etc.

Particularităţile hărţilor T-O au fost rapid adaptate necesităţilor sferei. Toate mapamondurile sunt de acum definitiv reorientate către nord. Axa de simetrie religioasă care, pe hărţile T-O, cobora din est, prin diafragmă, de-a lungul Asiei, până la Ierusalim, iar apoi traversa Mediterana până în vest, (re) devine pe noile hărţi una dintre paralelele zonei temperate de nord. Paradisul terestru îşi păstrează locul în extremitatea orientală a Asiei, simetric opus Coloanelor lui Heracle sau cu vârful occidental al Africii. Ierusalimul rămâne într-o poziţie centrală, dar nu mai e vorba de centrul lumii, ci doar al oecumenei şi doar pe axa de simetrie est-vest, nu şi pe cea nord-sud. O glosă anonimă la o ediţie latină a Călătoriilor lui Jean Mandeville din 1485 face următorul comentariu:

Cât priveşte ideea pe care au scris-o sau au admis-o unii, şi anume că Iudeea, adică Ierusalimul şi Biserica sa (a Mormântului Sfânt) sunt situate în mijlocul lumii, aceasta din cauza mai sus menţionatei inscripţii Hic Deus etc, ea nu poate fi înţeleasă ca şi cum ar fi vorba de un loc bine definit în raport cu dimensiunile pământului. Căci dacă luăm în considerare lungimea estimată a pământului între cei doi poli, este evident că Iudeea nu se află la mijloc, căci în acest caz ar trebui să fie situată pe cercul ecuatorial, ziua ar fi egală cu noaptea şi amândoi polii ar trebui să se vadă la orizont, ceea ce nu este nicidecum cazul, deoarece, pentru cei care locuiesc în Iudeea, polul arctic este vizibil mult deasupra orizontului. […] În ce mă priveşte, mi se pare că în mai sus menţionată inscripţie profetică, expresia «în mijlocul pământului», adică «aproape de mijlocul oecumenei noastre», poate fi interpretată în felul următor, şi anume că Iudeea este situată exact între Paradis şi antipozii Paradisului, că este la o depărtare de 90° atât de Paradis către răsărit, cât şi de antipozii Paradisului către apus37.

Cu alte cuvinte, dacă Paradisul şi Coloanele lui Heracle sunt antipodale pe o axă de simetrie est-vest, Ierusalimul, situat la jumătatea distanţei dintre ele, reprezintă antichtonii amândurora.

Noua viziune geografică, născută prin grefarea, după modelul ptolemaic, a discului T-O pe sfera astrologică, s-a generalizat cu o viteză fulgerătoare. Deja, în 1410, Pierre d'Ailly umple, de o manieră schematică sau mai degrabă mnemotehnică, zonele emisferei nordice cu toponimele şi choronimele celor trei continente cunoscute (planşa 19). Mapamondurile şi globurile care circulau în secolul al XV-lea au fost. În fapt, corelativii geografici şi suporturile vizuale care au h*…"

visele de călătorie şi imaginaţia exploratorilor. Istoricii au putut să demonstreze, prin analiza minuţioasă a tratatelor pe care se sprijinea Columb, că proiectul amiralului nu era deloc himeric, că, dimpotrivă, el era în acord perfect cu datele pe care i le ofereau geografii epocii sale. Ideea de a ajunge în India prin circumnavigarea jumătăţii „invizibile" a emisferei nordice găsea un suport în globurile care circulau la sfârşitul secolului al XV-lea, cum sunt globul lui Laon şi cel al lui Martin Behaim.

Reprezentarea tridimensională a Pământului, pe sfere făcute din lemn pe care erau lipite foile hărţilor imprimate, a scos din conul de umbră emisfera ascunsă a globului, pe care imaginarul plan şi planisfe-rele o transformaseră într-un fel de inconştient geografic. Erudiţii, dar şi armatorii au început să privească mai atent această faţă ocultă a mapamondului, să o includă în speculaţiile lor cosmografice, să o ia în considerare în conceperea unor trasee de navigaţie. După cum se ştie, Europa şi Asia ocupă aproximativ 130° longitudine. În tratatele lui Ptolemeu, ele se întind pe 180°, ceea ce apropie foarte mult, de cealaltă parte a globului opusă oecumenei, extremităţile celor două continente. În sfârşit, un alt calcul de provenienţă antică, făcut de geograful Marin din Tyr, aproxima lungimea lumii cunoscute la 225° longitudine, ceea ce reduce Oceanul care desparte Spania de China la 135°. Geografii aveau de asemenea posibilitatea de a alege între mai multe unităţi de măsură a distanţelor. Astfel, calculată în mile arabe, cu 20% mai scurte decât milele europene, lărgimea mării

intercontinentale se reducea şi mai mult. Erudiţii secolului al XV-lea, de la Pierre d'Ailly în 1410 la Paolo Toscanelli în 1474, cădeau de acord asupra ideii că Atlanticul este un ocean îngust.

În dorinţa sa aproape obsesională de a găsi o rută transatlantică spre Indii, Cristofor Columb manipula într-un mod mai mult sau mai puţin conştient teoriile vremii sale, alegând ipotezele cele mai avantajoase pentru proiectul său. Disputei asupra lărgimii Atlanticului i se adăuga dezbaterea asupra raportului dintre suprafaţa uscatului şi cea a apelor de pe glob. Ptolemeu, spre exemplu, opta pentru un raport de 1/5, în timp ce Averroes mergea până la 1/4. Dar Pierre d'Ailly şi Columb au preferat să se întoarcă la Aristotel, care estima că oecumena ocupă mai mult de un sfert din glob, şi îl invocau chiar pe Ezdra, conform căruia raportul ar fi complet inversat, de 6/1.

Pe aceste baze, Pierre d'Ailly deducea că Oceanul, care se află în al doilea sfert de sferă din emisfera nordică, între marginile orientală şi occidentală ale oecumenei, este o mare aproximativ îngustă. Într-o notă marginală la tratatul cardinalului, Columb trage concluzia:

r *". i„"; + „+ QQ Snnniei şi începutul Indiei se găseşte o mare mică, susceptibilă de a fi traversată în puţine zile" 38. O asemenea idee îşi găsea materializarea şi confirmarea pe „spatele" globului imaginat de Martin Behaim, erudit angajat ca geograf al regelui João al II-lea al Portugaliei în 1484 (planşa 20). Stranie coincidenţă sau ironie fericită: distanţa dintre Europa şi Asia, calculată de Columb, este comparabilă cu distanţa dintre Europa şi America din geografia reală. La urma urmelor, Columb avea toate motivele ştiinţifice să creadă, atunci când descoperea Cuba, că a ajuns în Cipangu (Japonia de pe hărţile medievale) şi că pământul continental apropiat despre care îi vorbeau băştinaşii era India.

Hărţile premoderne

Odată cu descoperirea şi explorarea Americilor, aspectul mapamondurilor s-a schimbat spectaculos.

Oecumena a fost redusă la condiţia de Lume Veche, pe măsură ce America se dezvăluia tot mai mult ca o Lume Nouă (denumire ce sugerează, chiar singură, potenţialul mesianic şi utopic al noii geografii). Folosind relatările exploratorilor, geografii Renaşterii au scos progresiv din neant contururile noului continent. Acest proces nu s-a desfăşurat fără dificultăţi şi confuzii. Pe hărţile din primele decenii ale secolului al XVI-lea, spre exemplu, dacă America de Sud căpătase deja o identitate proprie, America de Nord continua să fie văzută ca extremitatea Asiei (planşa 21). În Cosmografia pe care a publicat-o în 1544 – 1545, Alphonse de Saintonge susţine în continuare că „pământul Canadei este capătul Asiei şi între cele două nu există nicio mare, poate cu excepţia vreunui mic braţ maritim" 39. Chiar şi după descoperirea Pacificului, când continentul nord-american începea să fie reprezentat izolat pe hărţi, exploratori precum Verrazano şi Jacques Cartiers, cărora li se datorează descoperirea coastei atlantice a viitoarelor State Unite şi Canada, erau conduşi de dorinţa de a descoperi o trecere (ipotetica „trecătoare din nord-vest") spre Cathay (China).

Dar chiar dacă explorările şi colonizările aduceau noi şi noi amănunte asupra contururilor Lumii Noi şi ale Pacificului, cartografia secolelor XVI-XVIII nu a putut evita, nici ea, farmecele gândirii magice. Pe hărţile epocii, fantasmele europenilor au sfârşit prin a se concretiza într-o nouă figură continentală, capabilă să preia rolul de „inconştient" geografic al Lumii Vechi, pe care Lumea Nouă înceta treptat să îl joace. Este vorba de mitul unui mare continent austral necunoscut, Terra Australis Incognita, care ar ocupa jumătatea centrală a emisferei sudice, împrejurul polului, continent asemănător Antarcticii actuale, dar mult mai întins, extinzându-se până la latitudinile Australiei. Acest continent a devenit depozitul sau conţinătorul tuturor speranţelor şi obsesiilor legate de Paradisul terestru, pe care explorările îl evacuaseră din restul mapamondului. Istoria Continentului Austral Necunoscut merită să fie trecută în revistă,

deoarece ea dezvăluie că mecanismele psihogeografice rămăseseră în funcţiune chiar într-o perioadă când raţionalismul cartezian şi empirismul englez au reuşit să disloce „gândirea vrăjită” a Evului Mediu şi a Renaşterii.

Imaginarul cartografic din care a emers Terra Australis Incognito, se baza în principal pe două principii (sau prejudecăţi) moştenite din cosmografia antică şi medievală. Este vorba de teoria neopitagoreică a Antipozilor şi de teoria istmurilor, cu aplicaţia sa ptolemaică – fâşia de pământ care uneşte prin sud Africa şi Asia.

Antipozii sunt un concept care exprimă imperativele unei viziuni geometrice asupra lumii. Filosofii şi cosmografii de formaţie pitagoreică din Antichitate au inventat noţiunea de „pământuri antipodale” pornind nu atât de la relatări sau informaţii mai degrabă mitice asupra existenţei unor regiuni din afara oecumenei, cât de la raţiuni de echilibru geometric şi estetic al sferei. După cum am arătat, în reprezentările geografilor antici, lumea cunoscută ocupă aproximativ un sfert din globul terestru. Or, pentru ca întregul globului să nu se dezechilibreze, este necesar ca o masă de pământ simetrică să contrabalanseze oecumena de cealaltă parte a Oceanului.

Conceptul riguros de Antipozi, aplicat sferei concepute tridimensional, a fost stabilit de Crates din Mellos, geograf din secolul al II-lea î.e.n. Crates a conceput globul ca fiind împărţit în sferturi (unul fiind ocupat de oecumena) de către braţele încrucişate în formă de cruce ale Oceanului (planşa 22). Adevăraţii antipozi (oameni care stau răsturnat faţă de europeni) se găsesc de cealaltă parte a globului, urmând o axă de simetrie tridimensională care trece prin centrul Pământului. Celelalte două sferturi sunt ocupate de alte două continente ipotetice, locuite de antoikoi (în emisfera sudică, de aceeaşi parte vizibilă a globului), respectiv de periokoi (în emisfera nordică, dar pe partea opusă, invizibilă în reprezentările plane). Aceste continente nu ar putea fi definite drept antipodale decât pe o axă de

simetrie bidimensională40. La sfârşitul Antichităţii, în tratatul său asupra celor Şapte Arte Liberale, care a avut o mare influenţă asupra Evului Mediu, Martianus Capella a reluat, în cartea a Vi-a, dedicată geometriei, modelul lui Crates, opunând locuitorilor oecumenei pe antipozi, pe antecieni (antoikoi) şi pe antichtoni (periokoif1. În secolul al XV-lea, la începutul marilor „recunoaşteri" (reconnaissances), trecând – i-j-x i-i" unorr>r. arafire> oare se confruntau în epoca sa, Enea

Silvio Piccolomini (viitorul papă Pius al II-lea) nu uită să citeze ipoteza celor patru „bucăţi de pământ" care acoperă globul, despărţite de două mari fluvii (sau braţe) ale Oceanului ce urmează linia ecuatorului şi a unui meridian nord-sud42.

Totuşi majoritatea cosmografilor nu făceau apel la subtilităţile geometriei spaţiale. Fără să ignore distincţiile în funcţie de diversele axe de simetrie, mulţi dintre ei preferau să folosească un model simplificat, în care pământurile exterioare oecumenei erau numite de o manieră generică Antipozi. În de Situ Orbis, geograful roman Pomponius Mela descrie „împărţirea lumii" în felul următor:

Pământul, ridicat în mijlocul acestui mare univers, este înconjurat din toate părţile de către marea care îl împarte, de la răsărit la apus, în două părţi numite emisfere şi împărţite în cinci zone. Cea din mijloc este arsă de o căldură devoratoare, pe când cele aflate la extremităţi suferă rigorile unui frig excesiv; celelalte două sunt locuibile şi au aceleaşi anotimpuri, dar în timpuri inverse. Antipozii noştri se află într-una din aceste zone, noi în cealaltă. Fiindcă cea de dincolo ne este necunoscută, din cauza căldurii extreme a climatului care ne desparte de ea, nu mă voi ocupa decât de a noastră43.

La sfârşitul Antichităţii, acest model cosmografie care asimilează antipozii antichtonilor a fost reluat de neopitagoreicul Ambrosius Macrobiu în al său în somnium Scipionis (planşa 23). Hărţile care au fost adăugate ediţiilor ulterioare ale cărţii au circulat de-a lungul

întregului Ev Mediu, transmiţând oamenilor Renaşterii visul antipozilor.

Cosmografii care, influenţaţi de modelul T-O, reprezentau sfera ca pe un disc, au continuat, pe hărţile aşa-numite „macrobiene”, să reducă Antipozii la un continent austral simetric oecumenei. În secolul al VIII-lea, Beatus de Liébana, în Comentariile sale asupra Cărţii revelaţiilor, imaginează o hartă pe care celor trei continente cunoscute le este adăugat, în partea dreaptă, un al patrulea continent austral, separat de Africa printr-un braţ oceanic (planşa 7). Pe acest continent, Beatus reprezintă un sciapod, adică un specimen din rasele monstruoase cu care Evul Mediu popula regiunile necunoscute. Pe un mapamond din secolul al XIII-lea al lui Lambert de Saint-Omer reapare acelaşi glob, împărţit în două părţi, septentrională şi australă. Viziunea planigrafică a lui Saint-Omer încearcă să concilieze, la fel cu harta anonimă din Leyda, citată anterior (planşa 16), patternul T-O cu patternul hărţilor zonale. După modelul hărţilor T-O, Saint-Omer aşază estul în partea de sus, dar, în conformitate cu hărţile macrobiene, acordă oecumenei doar jumătatea nordică a discului. Diametrul care coboară din est spre vest nu mai trece aşadar prin Ierusalim, ci coincide cu ecuatorul şi distribuie în stânga continentele cunoscute, iar în dreapta o terra incognita.

Introducerea unui continent antipodal ridica şi întrebări în privinţa locuitorilor săi. În timp ce mulţi geografi preferau să nu dea un verdict la această chestiune, o importantă serie de erudiţi şi de filosofi – cum sunt Albert cel Mare, în al său de Natura Locorum, scris pe la 125044, sau Roger Bacon, în al său Opus Majus din 126445-susţineau că Antipozii sunt locuibili şi poate chiar locuiţi, deoarece sunt situaţi în zona temperată sudică, simetrică oecumenei. Trebuie totuşi subliniat că teoria Antipozilor nu a fost acceptată necondiţionat; dimpotrivă, ea a fost foarte dezbătută şi contestată, ba chiar declarată eretică în secolul al VTII-lea. Pe la 760, spre exemplu, Virgil din Salzburg, numit şi Geometrul, erudit irlandez

care susţinea ideea existenţei unor Antipozi locuiţi, a fost acuzat de erezie de către Sfântul Bonifaciu şi ameninţat cu excomunicarea de către papa Zaharia.

De-a lungul Evului Mediu, au fost formulate mai multe argumente împotriva Antipozilor. Unele sunt argumente de „bun-simţ” comun (absurditatea de a imagina oameni care trăiesc cu capul în jos), altele sunt împrumutate din teoria zonelor (imposibilitatea de a părăsi zona temperată de nord din cauza zonelor reci şi toride care o înconjoară); altele invocă imposibilitatea verificării practice (lipsa de mărturii şi de relatări asupra acestor pământuri necunoscute), în sfârşit, altele sunt de natură biblică şi evanghelică (oamenii de la Antipozi ar trebui să se tragă şi ei din Adam prin fiii lui Noe, după Cartea Facerii 9, 19; Iisus şi apostolii au fost trimişi să predice tuturor neamurilor, deci şi celor de la Antipozi etc).

Argumentul lipsei de bun-simţ a teoriei Antipozilor a fost formulat, între alţii, de Lactanţiu, în Instituţiile divine. În capitolul al XXIV-lea din cartea a III-a, „Despre Antipozi, Ceruri şi Stele”, Lactanţiu ia în derâdere imaginaţia filosofilor care au conceput oameni ce merg cu picioarele în sus şi capul în jos, obiecte care, în loc să stea aşezate, rămân suspendate în aer, plante şi copaci care cresc în jos, ploi şi zăpezi care cad urcând46. Cosmas Indicopleustes, care imaginează universul ca un uriaş chivot, apreciază şi el că dubla imagine a oamenilor din oecumenă şi a celor de la Antipozi stând în poziţii opuse fără ca nici unii să cadă este împotriva raţiunii şi străină naturii şi constituţiei noastre47 (planşa 24).

Trebuie de altfel remarcat că „bunul-simţ” invocat de Lactanţiu şi Cosmas Indicopleustes nu este atât de ingenuu şi de evident prin sine însuşi, că el se bazează pe o anumită opţiune cosmografică, pe o presupoziţie apriorică vizând forma universului. Mai exact, conceptul Hr Antinozi este solidar cu sistemul cosmografie sferic, care domina în ştiinţa antică, în timp ce Lactanţiu şi Cosmas Indicopleustes fac apel la modelul pământului plat, adoptat de către primii Părinţi. Din cauza aceasta, pentru

a refuta ideea de Antipozi, Lactanţiu este obligat să deconstruiască pas cu pas întregul raţionament geometric, fizic şi estetic, care i-a condus pe filosofii antici la viziunea sferică asupra universului şi a pământului.

Sfântul Augustin, ale cărui opinii au influenţat considerabil întregul Ev Mediu, dedică la rândul său un capitol din Cetatea lui Dumnezeu chestiunii privind credibilitatea Antipozilor48. Spre deosebire de Lactanţiu, el nu se grăbeşte să respingă argumentele cosmologice şi geometrice asupra sfericităţii pământului, ci doar pune la îndoială argumentele fizice care susţin că oecumenă trebuie să fie contrabalansată de o masă de pământ antipodală. Faptul că Pământul este rotund nu implică, susţine el, că cealaltă emisferă ar fi ocupată de un continent, şi nu de ape. Şi chiar dacă acest continent ar exista, nimic nu implică faptul că el este locuit. Dimpotrivă, argumentele biblice tind să stabilească mai degrabă contrariul. Dacă toţi oamenii sunt urmaşii lui Adam, aşa cum afirmă Cartea Facerii, este absurd să crezi că populaţii întregi ar fi putut să traverseze imensitatea oceanului pentru a coloniza aceste pământuri. Teza originii comune a umanităţii face inacceptabilă ideea că presupuşii antipozi ar putea fi locuiţi de rase nonadamice. De unde concluzia Sfântului Augustin că Antipozii sunt o simplă poveste fără credibilitate.

Isidor din Sevilla reia punct cu punct demonstraţia Sfântului Augustin. Chiar dacă admitem că lumea are o formă sferică, nu putem şti dacă cealaltă faţă a pământului este ocupată de pământuri sau de ape. Oricum, pentru a respecta adevărul biblic, este absolut necesar ca presupusa umanitate antipodală să descindă din Adam. Pentru a se instala la Antipozi, ea ar fi trebuit să migreze din oecumenă şi să traverseze Oceanul, lucru imposibil. Astfel încât Isidor concluzionează, traducând argumentele Sfântului Augustin:

Cei pe care îi numim antipozi, fiindcă ni-i imaginăm cu picioarele opuse faţă de noi, adică mergând pe partea cealaltă a pământului cu tălpile către tălpile noastre: nu

trebuie să credem în niciun fel în existenţa lor, deoarece nici compacteţea pământului, nici natura părţii sale centrale nu o permit. Acest lucru nu este confirmat nici de cunoaşterea istorică, iar poeţii îi deduc existenţa bazându-se doar pe deducţii49.

Antipozii nu ar fi decât o fabulă poetică, cum este, spre exemplu, şi figura titanilor din mitologia greacă.

Dar chiar dacă se acceptă existenţa antipozilor şi ipoteza că sunt locuiţi, rămâne obstacolul major al imposibilităţii de a intra în contact cu aceste populaţii, ridicat de teoria zonelor. În Ymago mundi, Pierre d'Ailly rezumă această r. nnepnt-io în foi ni.

În ce priveşte cea de-a patra zonă, situată între Tropicul de iarnă şi Cercul antarctic, după cum am spus deja, unii o consideră la fel de temperată şi de locuibilă ca şi zona a doua în care locuim noi. Aceşti autori adaugă că în această zonă se află Antipozii, susceptibili de a avea regiuni şi habitate la fel cu zona noastră, cu excepţia că acolo iarna vine când noi suntem în vară, şi invers; şi că ei sunt în anotimpul primăverii când noi suntem în toamnă, şi invers. Totuşi, după aceşti autori nu este posibilă comunicarea dintre ei şi noi, din cauza imposibilităţii de a traversa zona toridă şi tropicele50.

Toate aceste raţionamente sont compilate şi recapitulate pentru ultima oară într-un tratat al lui Zacharias Lilius51, Contra Antipod. es52, publicat la Florenţa, paradoxal sau ironic, în 1496, adică după descoperirile lui Cristofor Columb. Pentru a explica acest contratimp, trebuie admis că scrisorile în care Cristofor Columb îşi prezenta descoperirile nu au avut o circulaţie europeană extinsă, fie din cauză că monarhii spanioli doreau să menţină confidenţială informaţia asupra descoperirii unor noi ţinuturi, fie pentru că publicul, nici măcar cel savant, nu era pregătit să primească o descoperire atât de şocantă. Pe deasupra, Columb însuşi era convins că atinsese extremitatea orientală a Asiei, şi nu un continent de sine stătător şi complet necunoscut. Mult mai mult noroc şi succes au avut textele ulterioare

ale lui Amerigo Vespucci, care, mai bine cunoscute de geografii europeni, i-au adus, din 1507, odată cu apariţia tratatului Cosmographia Introductio de Waldseemüller, onoarea nemeritată de tiz al Americii53. În ceea ce îl priveşte pe Zacharias Lilius, paradoxul publicării tratatului său împotriva existenţei Antipozilor după descoperirea Lumii Noi ar putea să fie doar rezultatul efectului de perspectivă datorat poziţiei noastre istorice, uşor de demontat dacă facem efortul de a reconstitui contextul cultural şi orizontul geografic al oamenilor din ultimul deceniu al secolului al XV-lea.

Lilius respinge teoria Antipozilor prin obişnuita enumerare a opiniilor de autoritate moştenite. Argumentele sale se regrupează în două mari categorii, unele privind tradiţia sfântă a Bibliei, celelalte lipsa de date empirice asupra continentului antipodal. Argumentele teologice invocate sunt trei: ipotetica populaţie a Antipozilor nu poate proveni din Adam şi Eva; chiar dacă acceptăm această descendenţă, această populaţie trebuie să fi fost distrusă de Potop, odată cu tot restul lumii de altfel, aşa încât trebuie oricum să i se caute o a doua descendenţă: din fiii lui Noe; în sfârşit, teoria Antipozilor contrazice şi textele evanghelice, după care Christos a propovăduit pentru întreaga omenire, mesaj pe care, evident, populaţiile antipodale nu au avut cum să-l primească.

A doua categorie de argumente este de natură aparent pragmatică, însă, în fapt, se hrăneşte şi ea din tradiţia moştenită. Lilius trece în revistă mai multe relatări geografice, atât mitice, cât şi istorice, precum muncile lui Heracle, faptele apostolilor şi ale Părinţilor, gestele lui Alexandru şi Cezar, care nu fac niciuna referire la pământuri antipodale. Lilius întocmeşte de asemenea un inventar al insulelor, reale sau fabuloase, pe care geografii le plasau în Ocean, precum şi al raselor umane fantastice din tradiţia medievală, pentru a trage concluzia că teoria macrobiană a Antipozilor nu are niciun suport empiric (dacă putem considera „empirice” aceste surse mitice).

Argumentele împotriva Antipozilor au cântărit greu în rezoluţia negativă prin care Comisia de la Talaveras a respins prima cerere făcută de Columb pe lângă suveranii spanioli de a-i finanţa o expediţie transatlantică. După cum am menţionat deja, chiar şi după descoperirile lui Columb, conceptul unui continent complet nou s-a impus foarte greu. America de Nord a fost concepută, timp de mai mult de două decenii, ca extremitatea orientală a Asiei şi doar America de Sud oferea evidenţa geografică a unei Lumi Noi. Şi totuşi, ne putem întreba, atunci când a fost recunoscută ca o masă de pământ perfect autonomă şi distinctă de oecumenă, America răspundea într-adevăr conceptului de Antipozi de pe hărţile macrobiene?

André Thevet, geograf la curtea Franţei în secolul al XVI-lea, face, în cartea sa din 1557, Les singularites de la France Antarctique, o interesantă distincţie între antipozi şi antichtoni. Reluând modelul pitagoreic al sferei împărţite în patru sferturi, Thevet vede Lumea Nouă ca fiind în opoziţie de un sfert de cerc cu Lumea Veche.

Ştiu foarte bine că există mai multe opinii asupra Antipozilor. Unii consideră că nu există deloc; alţii că, dacă există, se află în cealaltă emisferă, care ne este ascunsă. În ceea ce mă priveşte, sunt de părere că locuitorii celor doi poli (care am demonstrat că sunt locuibili) sunt singurii cu adevărat antipodali unii faţă de ceilalţi. Spre exemplu, cei care locuiesc la Septentrion, cu cât se apropie de pol, cu atât acesta este mai ridicat (pe cer), iar polul opus mai coborât, şi invers, încât doar aceştia sunt în mod necesar antipozi; iar cei care se îndepărtează cel mai mult de poli şi se apropie de echinoxial nu sunt antipozi. De aceea, aş spune că adevăraţii antipozi sunt cei care locuiesc la cei doi poli, precum şi celelalte două puncte direct opuse, adică răsăritul şi apusul; iar cei aflaţi la mijloc sunt antichtoni, fără să mai insistăm asupra acestui lucru54.

Altfel spus, răsăritul şi apusul oecumenei, să spunem Japonia şi Anglia, sunt antipodale, în timp ce America este situată la antichtonii acestor două ţări (dar totuşi la antipozii Ierusalimului!).

Singurii Antipozi care mai pot fi aşadar construiţi pe hartă se află Pe axa de simetrie nord-sud na-s «„”…

desfăşoară împrejurul polului septentrional, rezultă că un continent antipodal similar ar trebui să se întindă împrejurul polului austral. Acest raţionament de factură pitagoreică va susţine ideea unei Terra Australis Incognita. Pentru a glorifica minunile mării, aerului şi ale pământului, Jean Parmentier, unul dintre exploratorii francezi ai Oceanului Indian din secolul al XVI-lea, combate şi răstoarnă unul dintre argumentele tradiţionale împotriva antipozilor, cel al imposibilităţii de a trăi cu capul în jos. În loc să mai constituie un obstacol la ideea de Antipozi, gravitaţia sferei este invocată ca una dintre cele mai mari realizări ale lui Dumnezeu:

Les faictz de Dieu evidentz et apertzi Le monstrent bien sur la terre dispers, / Quand tout autour, et dessoubs et dessus / IL y a gens en maintz lieux et divers, I Piedz contre piedz, de coste, de travers, / Et toutefois chascun pense estre sus: / Aussi sont Uz don't plusieurs sont descens, / Distant: comment ne sont tumbez ou cheus/ La teste en bas ceux la qui sont soubs nous I şi telz secretz ne sont par l'homme secus / Se neantmoins le hăul Dieu de la sus I Entretient tout au dessus et dessoubz (înfăptuirile lui Dumnezeu, împrăştiate pe întreg pământul, / O arată cu limpezime şi deschis: / Pretutindeni împrejur, dedesubt şi deasupra, / Se află oameni în numeroase şi diferite locuri, / Care stau cu tălpile în contra tălpilor, sau dintr-o parte, sau din alta, / Crezând totuşi fiecare că el se află deasupra. / Dintre aceştia mulţi se întreabă: / Cum se face de nu cad/ Cu capul în jos cei care sunt sub noi? / Chiar dacă aceste secrete nu sunt de om cunoscute, / Dumnezeu cel înalt aflat acolo sus/ Le ţine pe toate deasupra şi dedesubt) 55.

Cel de-al doilea argument aprioric care, alături de teoria antipozilor, susţinea existenţa unui continent austral derivă din teoria istmurilor. Pe hărţile ptolemaice, presupoziţia conform căreia uscatul domină globul terestru şi apele se adună în văile sale motiva prezenţa unei fâşii uriaşe de pământ care uneşte sudul Africii cu cel al Asiei.

Ce e drept, înconjurul Capului Bunei Speranţe de către portughezi şi deschiderea căii australe către Indii au infirmat ideea că Oceanul Indian ar fi închis de o asemenea masă de uscat, nu însă şi ipoteza unui continent austral. Editorii care continuau să publice hărţile lui Ptolemeu nici nu-şi dădeau osteneala să şteargă această fâşie de uscat, mulţumindu-se să noteze în dreptul ei că existenţa i-a fost infirmată de explorările geografice. Gregor Reisch, spre exemplu, în Mărgărita Philosophica, publicată în 1503 la Freiburg, oferă o versiune a mapamondului ptolemaic, scriind pe regiunea australă: „Aici nu se află pământ, ci ocean; în acesta se află insule de o mărime extraordinară, necunoscute lui Ptolemeu” (planşa 25). Reisch nu face aşadar să dispară masa de pământ austral, o divizează doar, pentru a permite circumvoluţia Africii şi o împinge mai spre sud.

Dezbaterea antică asupra celor două modele cosmografice, cel al

— N – Jnom nici p. dimpotrivă, se reaprinde cu forţe sporite. De data aceasta, spre deosebire de disputele clasice care vizau, hlamida plană, polemica este transpusă pe sferă, cu toate complicaţiile ridicate de geometria tridimensională. Teoria golfurilor, după care discul terestru este dominat de ape, iar uscatul reprezintă un fel de insulă în mijlocul Oceanului, îşi găseşte prelungirea în teoria sferei apelor, formulată de Jean Buridan şi Nicole Oresme în secolul al XIV-lea. În Quaestiones super libris quatuor de Caelo et Mundo, Jean Buridan afirmă că sfera apelor şi sfera pământului (din modelul aristotelic al sferelor concentrice ale elementelor) nu au acelaşi centru, că prima este mai mare şi o înglobează pe cea de-a doua. Mai „uşoară”, sfera pământului ar pluti ca un măr în sfera apelor, partea care iese la suprafaţă constituind oecumena. La începutul secolului al XVI-lea, modelul acvatic pare să fi dominat viziunea cosmografică europeană. Astfel, iezuitul matematician Christophe Clavius exemplifică Comentariul asupra sferei lui Sacrobosco cu un desen explicativ în care sfera pământului este inclusă în sfera apelor. În principiu,

acest model face imposibilă existenţa unui uscat opus oecumenei; totuşi, Clavius nu renunţă nici la modelul Antipozilor, reprezentând, fără niciun suport fizic, şi un continent „cu capul în jos” (planşa 26).

Cu toate acestea, după cum a demonstrat W.G.L. Randles, în cursul aceluiaşi secol al XVI-lea s-a impus progresiv modelul opus – cel al sferei terestre sau al globului pământesc (le globe terraque) 56. Prelungind teoria istmurilor, care presupunea că discul este dominat de masa de pământ şi că apele se adună în văile centrale, modelul terraque susţine că cele două sfere au acelaşi centru, că ele se suprapun şi că apa umple văile şi depresiunile globului pământesc. Acestea sunt de fapt premisele teoriei moderne ale globului terestru, care a fost impusă prin tratatul lui Copernic, Des Revolutions des Orbes célestes, publicat în 1543.

Venind în continuarea teoriei istmurilor, modelul globului pământesc oferă un suport neaşteptat deducţiei lui Ptolemeu privind fâşia de uscat austral. Dacă masa dominantă pe glob este cea a uscatului, aceasta înseamnă că Oceanul care circumscrie lumea cunoscută trebuie să fie încastrat la rândul său într-un uscat şi mai mare. Această ipoteză, aplicată pe hărţile T-O, fusese formulată, la începutul secolului al X-lea, de călugărul sirian Moses Bar-Cepha. Speculând asupra poziţiei Paradisului terestru, care, după unele analize teologice, trebuie să se afle în afara oecumenei, Bar-Cepha adaptează teoria istmurilor la geografia creştină şi ajunge la concluzia că Edenul din Cartea Facerii este o masă de pământ exterioară lumii cunoscute, ce se întinde dincolo de Ocean. După el şi sursele pe care le citează, marea Ocean înconjoară întreaga oecumena locuibilă, atâta câtă este ea, la fel cum o coroană înconjoară capul sau o centură corpul, iar dincolo de ultimele margini ale Oceanului subzistă acel pământ unde a fost făcut paradisul. Din cauza aceasta, aceşti oameni consideră că paradisul se află în afara oecumenei locuite de muritori, lucru ce pare a fi complet demonstrat de argumentele lor57.

Cele două teorii, a pământului înconjurat de Ocean şi a apelor strânse în mijlocul uscatului, au fost comparate de un geograf portughez, Duarte Pacheco Pereira. În urma unei călătorii de explorare mandatată de rege, întreprinsă în 1498, Pereira a scris, între 1505 şi 1508, un tratat numit Esmeraldo de Situ Orbis58 în care trece în revistă cele două modele concurente. Primul este cel al golfurilor, conform căruia masa de pământ este aşezată în mijlocul apelor. Globul este împărţit în două emisfere şi cinci zone. Zona toridă nu mai este de nestrăbătut, Pereira punându-i în seamă doar culoarea neagră a „etiopienilor”; zonele polare nu mai sunt nici ele nelocuibile, frigul fiind dimpotrivă responsabil de frumuseţea şi de statura înaltă a localnicilor; zonele temperate, cu anotimpuri alternative una faţă de cealaltă, sunt definite ca antipodale, la fel cum sunt răsăritul şi apusul. Cel de-al doilea model, pe care Pereira îl opune primului, este cel al istmurilor. Invocând mai multe surse (Cartea Facerii, Pliniu, Vincent de Beauvais şi Jacob Pérez, episcopul Valenciei), Pereira afirmă că pământul domină suprafaţa globului şi că apele sunt cele care se strâng în concavităţile terestre. Oceanul nu ar fi decât o mare înconjurată la rândul ei de marea masă de pământ a globului, o mare medio terrano, în mijlocul pământurilor, cu mai multe braţe sau golfuri care pătrund printre continente.

Pereira nu face în fond decât să adapteze, la globurile terestre şi la mapamondurile Renaşterii, teoria antică a istmurilor. El dispune masa de pământ încorporantă pe contururile exterioare ale planisferei. Fâşia de pământ care pe hărţile lui Ptolemeu unea Asia cu Africa este împinsă mai spre sud, eliberând capul austral al Africii şi permiţând reunirea Oceanului Indian cu Atlanticul de Sud. De-a lungul primelor decenii care au urmat după descoperirile lui Columb, contururile de-abia schiţate ale Americii de Nord şi de Sud au fost percepute ca o centură neîntreruptă (prin care navigatorii continuau să caute „treceri” către India), care se unea în sud cu un ipotetic continent austral (avatar renascentist al fâşiei ptolemaice

de pământ). Un mapamond din 1519 al lui Lopo Homem dă perfect seama de această adaptare premodernă a teoriei istmurilor (planşa 27). Plecând din nordul Europei, o centură continuă de pământ, formată din America de Nord şi Centrală, din Brasil (nume generic pentru America de Sud) şi de un Mundus Novus care acoperă sudul globului, ajunge până în extremitatea de sud-est a Asiei. Oceanul devine astfel o masă de apă centrală şi închisă, iar continentele oecumenei nişte istmuri ale masei înglobante de pământ.

Cele două teorii conjugate, a antipozilor şi a istmurilor, au găsit un punct de sprijin în relatarea descoperirii de către Magellan a Ţării de Foc59. Proiectul lui Magellan avea acelaşi ţel ca şi cel al lui Cristofor Columb, acela de a găsi o cale către Indii şi, mai abstract, de a demonstra că globul poate fi înconjurat. Pentru a depăşi imensa barieră terestră reprezentată de Lumea Nouă şi a găsi o trecere spre Pacific, Magellan a coborât de-a lungul Americii de Sud până la strâmtoarea care îi poartă numele. Neavând timp să exploreze pământurile situate pe partea stângă a trecătorii, Ţara de Foc, Magellan a presupus că este vorba de un continent vecin cu America. Deducţia nu avea nimic extravagant; dimpotrivă, ea era în perfect acord cu ideea de Antipozi şi cu hărţile de inspiraţie ptolemaică. Descoperirile întâmplătoare ale unor diverse alte insule şi arhipelaguri din Pacific şi Oceanul Indian au întărit ideea că în sudul globului se găseşte o masă uriaşă de uscat. În 1605, Fernand de Queiros explorează o serie de insule din Pacific, precum şi un pământ mai întins pe care îl numeşte Pământul Austral al Spiritului Sfânt. Aşa a luat naştere conceptul unei Terra Australis Incognita.

Mapamondurile şi globurile din secolul al XVI-lea au adoptat rapid această viziune care dublează America de Sud cu un continent austral, încă din 1515, un glob al lui Schoner face distincţia între America de Sud şi o Brasília Regio. Un glob din 1520 continuă să separe între o Papagalii Terra şi o Brasília inferior. În 1531, folosind

relatările lui Pigafetta, Oronce Fine amplasează pe hărţile sale cordiforme o Terra Australis recenter inventa, sed nondum plene cognita (planşa 28). De acum înainte, mapamondurile secolelor XVI-XVIII, precum cele ale lui La Popeliniere, Mercator sau Ortelius, fac loc, în sudul globului, unui gigantic continent austral care se întinde împrejurul polului până la nivelul Americii şi al Africii, înglobând Australia şi alte insule şi arhipelaguri (planşa 29). Pe ediţia din 1538 a Planisferei sale, Mercator anunţă că existenţa continentului este certă, chiar dacă ţărmurile sale efective sunt deocamdată necunoscute: „Terra hic esse certum est, sed quantas quibusque limitibus finitas incertum” 60. In Theatrum mundi (1570), Ortelius desenează împrejurul celor doi Poli o Terra Septentrionalis Incognito, respectiv o Terra Australis Nondum Cognita. Vitale Terra Rossa, un italian din secolul al XVII-lea care îşi propune să demonstreze că Veneţia este iniţiatoarea tuturor marilor descoperiri geografice, propune pentru continentul necunoscut numele Hp Tor-™ a. –”.

În absenţa posibilităţilor empirice de a-l delimita corect pe hărţi, continentul fantasmat ajunge aproape la fel de mare ca Lumea Veche, cât Europa, Africa şi Asia la un loc. Fiind un continent încă neexplorat, el devine obiectul a numeroase planuri şi proiecte politice, colonialiste, economice şi literare. În 1582, La Popeliniere distinge pe glob Les Trois mondes: Lumea Veche, Lumea Nouă şi Continentul Austral Necunoscut (planşa 30). Cum Lumea Nouă fusese deja cucerită de spanioli şi portughezi, La Popeliniere recomandă regelui Franţei să se grăbească să exploreze şi să colonizeze teritoriile nesfârşite ale celei de-a Treia Lumi. Nelipsit de pe hărţile din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, continentul austral va constitui ambientul pentru numeroase povestiri de călătorie, romane de aventuri, utopii şi satire, precum Mundus Alter et Idem (1605) al lui Joseph Hali62, Les Aventures de Jacques Sadeur ou La Terre australe connue (1676) ale lui Gabriel de Foigny sau L’Histoire des Sevarambes (1677) a lui Denis Vairasse d’Alais.

Himera continentului austral va supravieţui până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Atunci când Yves de Kerguelen, aflat în misiune de explorare în sudul Oceanului Indian, debarcă în insulele care îi poartă numele, el doreşte încă să creadă în această himeră şi raportează în Franţa că a descoperit nu un mic arhipelag, ci marele continent necunoscut. Totuşi, în urmă cu treizeci de ani, o altă călătorie, a lui Bouvet-Lozier, sugerase deja că A Treia Lume ar putea să fie mult mai retrasă în jurul Polului decât credeau geografii epocii. Problema nu este definitiv lămurită decât odată cu expediţia lui James Cook; între 1776 – 1780, acesta explorează sistematic Sudul şi scoate mitul austral de pe mapamonduri, exilându-l în lumea visurilor şi a iluziilor. În acest moment, geografia modernă, empirică şi ştiinţifică înlătură presupoziţiile şi apriorismele geografiei antice, medievale şi premoderne, iar principiile de construcţie simbolică a hărţilor sunt înlocuite de criterii mai riguroase şi veridice, chiar dacă nici acestea nu sunt în totalitate invulnerabile la manipulările ideologice.

Note

1. „c’était une époque feconde en erreurs, sans doute, mais c’était une époque ou les esprits, pleins d’énergie et de grâce, creaient sans cesse des merveilles nouvelles, qui agrandissaient le domaine de la poésie, şi elles bornaient quelquefois le monde reel. Ce temps des étranges deceptions était celui des beaux rêves, des fantaisies magnifiques, des fictions immortelles”. („A fost o perioadă bogată în greşeli, fără îndoială, dar a fost o perioadă în care spiritele, pline de energie şi de har, creau când veneau în atingere cu lumea reală. Aceste timpuri de ciudate iluzionări au fost timpurile viselor frumoase, ale fanteziilor magnifice, ale ficţiunilor nemuritoare)”. Ferdinand Denis, „Prefaţa” la volumul Le monde enchante. Cosmographie et histoire naturelle fantastiqu.es du Moyen Âge, A. Fournier libraire-editeur, Paris, 1843, p. II.

2. Carolly Erickson, The Medieval Vision. Essays în History and Perception, Oxford University Press, New

York, 1976, pp. 5 – 6.

3. Giuseppe Tardiola, Atlante fantastico del Medioevo, De Rubeis Editore, Roma, 1990, p. 17.

4. Norman J.W. Thrower, Maps & Civilisation. Cartography în Culture and Society, The University of Chicago Press, Chicago şi Londra, 1996, pp. 15 – 16.

5. Homer, Iliada, traducere de G. Murnu, Cântul XVIII, vv. 594 – 595, ESPLA, Bucureşti, 1955, p. 354.

6. Pentru teoria importului masiv de material mitologic oriental în civilizaţia greacă arhaică, a se vedea Walter Burkert, The Orientalizing Revolution. Ne-ar Eastern Influence on Greek Culture in the early Archaic Age, traducere de Margaret E. Pinder şi Walter Burkert, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) şi Londra, 1995.

7. Homer, op. cit., Cântul XIV, vv. 195 – 196, p. 268.

8. Strabon, Geographie, text îngrijit şi tradus de Germaine Aujac, Société d'editions „Les belles lettres", vol. I, 1, 3, Paris, 1969, pp. 65 – 66, respectiv 1, 6, p. 69.

9. Ibid., vol. II, 5, 14, p. 94.

10. Ibid., vol. II, 5, 18, pp. 98 – 99.

11. Pliniu cel Bătrân, Histoire naturelle, text îngrijit, tradus şi comentat de J. André şi J. Filliozat, Société d'editions „Les belles lettres", Cartea V, 52, Paris, 1980, p. 31. (Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate, vol. V „Medicină şi farmacologie", Editura Polirom, Iaşi, 2004).

12. Claudiu Ptolemeu din Alexandria, Trăite de Geographie, Cartea I, cap. V, tradus pentru prima dată din greacă în franceză după manuscrisele de la Bibliothèque du Roi de M. l'Abbé Halma, Eberhart, Imprimeur du Collège Royal de France, Paris, 1828, reluat într-o nouă ediţie îmbogăţită cu hărţi de Jean Peyroux, Librairie A. Blanchard, Paris, 1889, pp. 72 – 74.

13. Cosmas Indicopleustes, Christian Topography, J.W. McGrindle (ed.), Hakluyt Society, Old Series, vol. 98, Londra, 1897.

14. Ferdinand Denis, Le monde enchante.

Cosmographie et histoire naturelle fantastiques du Moyen Âge, p. 80.

15. Sfântul Isidor din Sevilla, Etymologia e, cartea XIX, din cartea XIV, cap. II, 1 – 3, în Patrologia e latinae, vol. 82, col. 495 – 496.

16. Cartea Facerii 9, 18 – 10, 32 atribuie fiilor lui Iafet Asia Mică şi insulele din Mediterana, fiilor lui Ham Egiptul, Etiopia, Arabia şi Canaanul, iar fiilor lui Sem ţările din Orientul Mijlociu. Părinţii Bisericii au extins această distribuţie la cele trei continente, Europa, Africa şi Asia. Se mai poate adăuga că, la un anumit moment din istorie, poziţiile lui Ham şi Sem au fost inversate, lui Ham revenindu-i Asia şi lui Sem Africa.

17. Raban Maur, De Universo, libri viginti duo, cartea XII, cap. II, în Patrologia e latinae, vol. 111, col. 333.

18. Brunetto Latini, Le Livre du Trésor, Cartea I, partea a IV-a, în Jeux et sapience du Moyen Âge, text îngrijit şi adnotat de Albert Panphilet, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, Paris, 1951, p. 762.

19. Ivan Kupcik, Cartes géographiques anciennes. Evolution de la represen-tation cartographique du monde: de l'Antiquité à la fin du XIX siècle, Griind, Paris, 1981.

20. Louis Ginzberg, The Legends of the Jews, vol. I, „From the Creation to Jacob", traducere de Henrietta Szold, The John Hopkins University Press, Baltimore şi Londra, 1998, p. 12.

21. Apud John Block Friedman, The Monstrous Races în Medieval Art and Thought, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) şi Londra, 1981, p. 45.

22. Raban Maur, De Universo, ed. cit., col. 339.

23. Hartă citată de Norman J.W. Thrower, op. cit., pp. 14 – 15.

24. Strabon, op. cit., vol. II, 1, 1, p. 13.

25. A se vedea şi Ivan Kupcik, op. cit.

26. Pentru hărţile islamice şi orientarea lor spre sud, a se vedea, spre exemplu, harta lui Idrisi, citată de Norman J.W. Thrower, op. cit., pp. 48 – 49.

27. Jeffrey Burton Russell, Inventing the Fiat Earth.

Columbus and Modern Historians, cuvânt înainte de David Noble, Westport (New York), Praeger (Londra), 1991.

28. Norman J.W. Thrower, op. cit., p. 41.

29. Strabon, op. cit., vol. I, 1, 20, pp. 81 – 82.

30. Ibid., vol. II, 5, 34, p. 118.

31. „Il faut en effet poser en prealable que le ciel a cinq zones, cinq zones aussi la terre, et que les zones portent le meme nom ici-bas cu'en haut [...]. Les zones seraient delimitees par des cercles paraleles à l'equateur, traces de chaque cote de celui-ci, deux d'entre eux isolant la zone torride, deux autres à la suite formant a partir de la zone torride les deux zones temperees, et a partir des zones temperees les zones glaciales. Sous chacun des cercles célestes se projette son homonyme terrestre, et îi en est de meme pour les zones. On appelle temperees les zones que l'on peut habiter, inhabitees les autres, l'une a cause de la chaleur, les autres a cause du froid". Ibid., vol. II, 5, 3, p. 81.

32. Honorius de Autun, De Philosophia Mundi libri quator, cap. XXVII; De imagine mundi libri tres, cap. VI, în Patrologia e latinae, vol. 172, col. 70, p. 122.

33. Edmond Buron, Imago mundi, de Pierre d'Ailly, cardinal de Cambrai şi cancelar al Université de Paris (1350 – 1420), text în limba latină şi traducere în franceză a celor patru tratate cosmografice ale lui d'Ailly şi note marginale de Christophe Coulomb, studiu asupra surselor autorului, Librairie orientale et americaine, Maisonneuve Frères, Editeurs, 1930, p. 197.

34. Apud ibid.

35. Papa Pius al II-lea, Historia Rerum Ubique Gestarum (Enea Silvio Piccolomini), traducere de Antonio Ramirez de Verger (1405 – 1464), original păstrat la Biblioteca Colombina din Sevilla, Testimonia Compania Editorial, Madrid, 1991.

36. Honorius de Autun, op. cit., cap. IV, ibid., vol. 172, col. 87.

37. Glosă anonimă la Johannis de Mandeville, Itinerarius, Strasbourg, 1485, apud W.G.L. Randles, De la

terre plate au globe terrestre. Une mutation epistemologique rapide (1480 – 1520), Libraire Armand Colin, Paris, 1980, p. 19.

38. Pierre d'Ailly, op. cit., p. 230.

39. Apud W.G.L. Randles, op. cit., p. 82.

40. Norman J.W. Thrower, op. cit., p. 22.

41. „You must know that the earth is divided into two distinct parts, or hemispheres: there is an upper hemisphere, which we inhabit and which Oceanus encircles; and there is a lower hemisphere. The upper one begins at the place of the sun's rising, the lower one at the place of its setting. The Greeks have given the name horizon to the circle of demarcation. Now, inasmuch as the five zones encompass both parts, upper and lower, they actually form ten regions. The one inhabited by us extends northward. Another, tending southward, is believed to be inhabited by men called antecians. Correspondingly, there are two habitable regions in the lower hemisphere. Those diametrically opposite us are called antipodes and those who are diametrically opposite our antecians are called antichtones", Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, traducere de William Harris Stahl, Richard Johnson şi E.L. Burge, Columbia University Press, New York, 1977, pp. 225 – 226.

42. „Sunt qui arbitrantur quatuor eius plagas apparere, quas magnus interfecet Oceanus: duobus amplissimus fluminibus ea's ambiens, quorum alterum zodiaco subţiciatur: alterum ab aurora dextra levaque per polus defluens extracolumnas herculeas coniugantur; atque în hune modium totius terrae quatuor portiones velut ingentes insulas emergere. Quas cele subiectae benigno mortalium habitationes admittunt", Enea Silvio Piccolomini, Historia Rerum Ubique Gestarum, apud Valerie I.J. Flint, The Imaginative Landscape of Christopher Columbus, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992, p. 58.

43. Pomponius Mela, De Situ Orbis [Description de la Terre], Cartea I, cap. I, traducere din franceză după ediţia

lui Abraham Gronovius. Versiune bilingvă, cu note critice, geografice şi istorice [...] de C.-P. Fradin, Ch. Pougens (Paris), E.-P.-J. Catineau (Poitiers), 1804, pp. 7 – 8.

44. Albert cel Mare, De Natura Locorum, în Opera Omnia, Auguste Borgnet (ed.), Paris, 1891, p. 543.

45. Roger Bacon, Opus Majus, vol. I, J.H. Bridges (ed.), Oxford-Londra, 1900, pp. 305 sqq.

46. Lactanţiu, The Divine Institutions, Cartea III, cap. XXIV, în Harry Plantinga (ed.), Christian Classics Ethereal Library, Early Church Fathers, Ante Nicene Fathers, vol. VII, CD-ROM, Wheaton Collège, Wheaton (Illinois), 2000.

47. Cosmas Indicopleustes, Christian Topography, J.W. McGrindle (ed.), Hakluyt Society, Old Series, vol. 98, Londra, 1897.

48. Sfântul Augustin, The City of God, Cartea XVI, cap. 9, în Christian Classics Ethereal Library, Early Church Fathers, Nicene and Post-Nicene Fathers, seria I, vol. II.

49. Isidor din Sevilia, Étymologies, Cartea IX, 2, 133, text îngrijit, tradus şi comentat de Marc Reydellet, Scociete d'editions «Les Belles Lettres», Paris, 1984, p. 116.

50. Pierre d'Ailly, op. cit., pp. 199 – 201.

51. Nu am reuşit să aflu dacă acest Zacharias Lilius este acelaşi personaj cu Zacharie de Vicence (Lelio) (1450 – 1522), călugăr în ordinul latranian, camerist al papei Leon al X-lea şi apoi episcop în Armenia. În orice caz, preocupările lor erudite sunt similare. Zacharie de Vicence a publicat: Orbis breviarum, fi de compendio, ordineque, captu ac memoratu facillium (o compilaţie din tratatele lui Pomponius Mela, Strabon şi Solinus) (Florenţa, 1493, Veneţia, 1495, Napoli, 1496, Veneţia, 1502), De gloria et gaudiis beatorum (Veneţia, 1501) şi De fugacitate rerum humanorum declamatio.

52. Zacharias Lilius, in hoc voluminis continentur hic libri. Primus liber: De origine & laudibus scientiarum. Secundum liber: Contra Antipodes. Tertius liber: De mizeria hominis & contemptu mundi. Quartus liber: De generibus ventorum. Quintus liber: Vita Caroli Magni,

Florentiae. Impressum Per Ser Franciscum Bonaccursium. M. CCCC. LXXXXVI. [1496].

53. A se vedea la fortune d'un nom; America. Le bapteme du Nouveau Monde a Saint-Die-des-Vosges. Cosmographia Introductio (traducere din latină de Pierre Monat), urmată de Lettres d'merigo Vespucci, texte prezentate de Albert Ronsin, Editions Jérôme Milion, Grenoble, 1991.

54. Le Brésil d'ndre Thevet. Les singularites de la France Antarctique (1557), ediţie integrală stabilită, prezentată şi adnotată de Frank Lestringant, Editions Chandeigne, Paris, 1997, p. 226.

55. Jean Parmentier, Trăite en forme d'exhortation contenant les merveilles de Dieu et la dignite de l'homme, în Jean şi Raoul Parmentier de Dieppe, Le discours de la navigation, Ch. Schefer, Slatkine Reprints, Geneva, 1971, p. 135.

56. Apud W.G.L. Randles, op. cit., pp. 62 sqq.

57. Moses Bar-Cepha, în Patrologia e graecae, vol. 111, col. 495; cf. W.G.L. Randles, op. cit., pp. 75 – 76.

58. Duarte Pacheco Pereira, Esmeraldo de Situ Orbis, ediţia a III-a, introducere şi note de Damião Peres (acad.), Academia Portuguesa da Historia, Lisabona, 1954.

59. După cum se ştie, Magellan a murit în cursul expediţiei, înainte ca o ultimă corabie, cu şaptesprezece supravieţuitori, să ajungă înapoi în Europa. Călătoria în jurul lumii a fost relatată de unul dintre membrii echipajului, Pigafetta. A se vedea Antonio Pigafetta, Relation du premier voyage autour du monde par Magellan (1519 – 1522), introducere, postfaţă, bibliografie şi note de Leonce Peillard (Academie de Marine), Tallandrier, Paris, 1984.

60. Numa Broc, La geographie de la Renaissance, Les Editions du Comite des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1986.

61. Vitale Terra Rossa (da Parma), Riflessioni geografiche circa le terre incognite, Per II Cadorino, Padova, MDCLXXXVI [1686], p. 19.

62. A se vedea şi Franz Reitinger, Discovering the Moral World. Early Forms of Map Allegory, www.mercatormag.com.

Capitolul 2

Geografia simbolică. Principiile nonempirice care stau la baza imaginarului cartografic

Ce este geografia simbolică? Care este diferenţa între geografia „simbolică” şi cea „reală” sau „adevărată”? Nu sunt toate geografiile „reale”, în egală măsură, şi nişte geografii „simbolice”? Şi, oricum, există cu adevărat o „geografie reală”?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, trebuie să zăbovim puţin asupra distincţiei de mai sus. Întâi de toate, trebuie să pornim de la observaţia banală că geografia este o reprezentare a spaţiului fizic, şi nu spaţiul însuşi. Oamenii care concep şi lucrează cu reprezentări vizuale ale mediului ambiant sunt geografi, în timp ce oamenii care acţionează direct asupra mediului, cum sunt, spre exemplu, constructorii de baraje sau asanatorii de mlaştini, nu sunt geografi. Aceasta înseamnă, după cum remarcă profesorul Jean-Jacques Wunenburger1, că, într-un sens larg, toate geografiile sunt simbolice, având în vedere aspectul lor reprezentaţional şi iconic. Pentru a reprezenta spaţiul, toţi geografii folosesc imagini şi simboluri, scheme de desen şi dispozitive grafice. Toate geografiile sunt simbolice în raport cu spaţiile pe care îşi propun să le reprezinte, în acelaşi fel în care toate limbile şi limbajele sunt simbolice în raport cu lucrurile denumite de cuvintele lor. Geografia este simbolică într-un sens lingvistic: este un sistem de semne care oglindeşte un sistem de lucruri naturale şi artificiale.

Aceasta înseamnă că, dacă dorim să păstrăm distincţia curentă dintre geografia reală şi geografia simbolică, trebuie să o căutăm nu în diferenţele dintre realitatea geografică şi reprezentarea geografică, ci în diferenţele dintre mai multe feluri de reprezentări geografice. Distincţia între geografia „reală” şi cea „simbolică” rezidă în principiile care guvernează diversele

reprezentări ale spaţiului. Fiecare geograf împărtăşeşte cu publicul său, fie acesta educat sau foarte larg, un set de presupoziţii comun acceptate, care îi permit geografului să conceapă şi să-şi construiască harta, iar publicului să o înţeleagă, să o interpreteze şi să o judece, să o valideze sau să o respingă pe motiv că este greşită, falsă, inadecvată, depăşită etc.

Geografia „reală" desemnează reprezentările geografice care îşi propun să reflecteze spaţiul exterior cu maximum de acurateţe. Ea se bazează pe principiul mimesisului. Criteriile sale principale sunt observaţia practică şi verificarea empirică. Desigur, şi ea trebuie să facă apel la imagini şi simboluri, la caroiaje şi moduri de proiecţie care să permită reprezentarea pe o foaie de hârtie a celor mai importante trăsături ale spaţiului fizic exterior, dar acestea se presupune că pot fi citite în aşa fel încât privitorul hărţii să-şi poată face o viziune corectă asupra spaţiului reprezentat, să poată utiliza harta pentru a se orienta în lumea reală. Deşi corespondenţa dintre imagine şi lucru va fi întotdeauna aproximativă (ba chiar, după filosofii relativişti şi antirealişti contemporani, iluzorie sau în orice caz imposibil de susţinut2), ea rămâne principiul conducător al geografiei „realiste". Limita superioară la care poate aspira reprezentarea geografică este să devină la fel de corectă, să capete aceeaşi acurateţe cu o reprezentare perceptivă a lumii. Lucrul acesta pare a deveni posibil în cazul imaginilor luate din satelit, ca în proiectul finanţat de Bruxelles Terra cognita, imagini care sunt un fel de percepţie geografică a diverselor părţi ale globului, obţinute cu ajutorul unor extensii electronice ale ochiului uman.

Deşi în opinia curentă geografia „reală" pare să fie cea mai evidentă, sau poate singura formă de geografie posibilă, o scurtă recapitulare a istoriei cartografiei, din Antichitate până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, demonstrează că geografii acestor epoci şi publicul lor au folosit nişte seturi foarte diferite de principii pentru construcţia, evaluarea şi validarea hărţilor lor. Cartografia

premodernă, poate cu excepţia parţială a geografiei Antichităţii târzii (cum este cea a lui Ptolemeu), precum şi a „portolanelor" medievale, era modelată de ceea ce Ferdinand Denis şi Carolly Erickson au numit „gândirea vrăjită". Viziunea magică este un sistem de reprezentare fără criterii ferme pentru a distinge între real şi imaginar, natural şi supranatural, tradiţie moştenită şi verificare empirică.

Pentru a-şi valida alegaţiile şi a obţine credibilitate ştiinţifică, geografia „vrăjită" utiliza o serie de criterii care au fost între timp abandonate de către geografia modernă. Aceste principii erau în cea mai mare măsură nonmimetice şi nonempirice, astfel încât hărţile construite pe baza lor aveau forme cel mai adesea fanteziste, cel puţin prin comparaţie cu ceea ce credem că ştim actualmente despre formele fizice ale globului terestru. Această geografie fantastică poate fi tratată drept geografie „simbolică", în sensul restrâns al termenului, opus celui de geografie „realistă".

În acest studiu, îmi propun să sistematizez, pornind de la exemplele din capitolul anterior, câteva dintre legile nonempirice care au prezidat construcţia hărţilor antice, medievale şi premoderne. Aceste criterii nu au fost abandonate decât în epoca raţiunii, în secolul al XVII-lea, când noua ştiinţă carteziană şi mai ales empirismul englez au introdus preceptul verificării practice, prin experienţă. Studiate în cadrele lor istorice specifice, aceste principii aruncă o lumină mai limpede, mai crudă, asupra mecanismelor imaginare ce au stat la baza proiecţiilor geografice. În cartografia modernă, intenţiile subliminale sunt în bună măsură extirpate sau ascunse de argumentaţia ştiinţifică, în timp ce, în cartografia antică şi medievală, ele pot fi văzute la lucru în mod ingenuu, „natural".

În acest sens, modelul pământului plat, în formă de disc, dar şi cel al sferei pământeşti care i-a succedat, îşi datorează structura circulară mai multor raţiuni, de natură antropologică, magică, mitică, teologică, geometrică,

estetică, axiologică, epistemologică, psihologică şi ideologică. Aceste principii merită trecute în revistă chiar şi într-o formă rezumativă, pentru a înţelege motivele care au determinat aderenţa omenirii, timp de milenii, la această viziune cosmologică şi geografică.

Principiul antropologic

Percepţia circulară a lumii înconjurătoare este, se pare, un reflex postural, din categoria gesturilor dominante, a matricelor motrice şi a mecanismelor psihocinetice analizate de Gilbert Durând3. Ea este o intuiţie metafizică, ce organizează raportul omului cu lumea. Viziunea fiinţei, afirmă Gaston Bachelard, este o viziune sferică, ce are în centru subiectul cognitiv4. Majoritatea autografilor şi a filosofilor au considerat sfera drept forma de predilecţie a fiinţei, singura capabilă să-i exprime plenitudinea, autonomia şi perfecţiunea. După Avicenna, spre exemplu, figura corpurilor simple este în mod necesar circulară; dacă nu ar fi aşa, într-o materie unică, diversele dispoziţii ar împiedica-o să constituie o forţă unică5.

Sufletele (purusha) din doctrina Shamkya, esenţele lui Parmenide, androginul lui Platon, monadele lui Leibniz, organismele lui Goethe, fiinţele definite de K. Jaspers, toate aceste entităţi au perfecţiunea sferei. Prin proiecţia în afară a intuiţiei metafizice a fiinţei sale intime, omul desfăşoară spaţiul exterior după geodezicele unei perspective circulare.

Principiul magic

Pornind de la această schemă antropologică, figura cercului a fost investită cu virtuţi magice. După cum au observat mai mulţi etnologi, fiecare trib îşi imaginează lumea pornind de la un centru sacru (omphalos), care îi delimitează şi îi consacră destinul în spaţiu şi în timp. Acest centru al lumii funcţionează ca un instrument de orientare mentală în mediul fizic şi în cel spiritual şi ca un vector structurant al comportamentelor şi acţiunilor colectivităţii. În analizele pe care le dedică simbolismului cercului şi al centrului, Mircea Eliade6 constată că

societăţile arhaice concepeau lumea înconjurătoare ca pe un microcosmos organizat şi protejat, dincolo de care se întinde spaţiul haotic şi periculos al demonilor şi al altor forţe malefice. Sistemele defensive (palisadeşi ziduri, şanţuri, labirinturi etc.) aveau atât o funcţie militară, cât şi una apotropaică, împiedicând invaziile duşmanilor umani şi ale spiritelor supranaturale. Forţa protectoare a incintei emană din centrul său, care este un spaţiu consacrat de către un altar, un copac sau un stâlp (reprezentând axul lumii), un xoanon, o statuie sau un templu, obiecte ce servesc drept receptacul pentru numinosum, forţa sacră.

Principiul mitic

Viziunea mitologică a lumii circulare nu ar fi decât o amplificare, de la nivelul habitatului uman la cel al universului cunoscut, a reprezentării magice a lumii. După analizele lui André Leroi-Gourhan, toate marile civilizaţii umane au elaborat, în momentul în care au deprins tehnicile scrisului şi reprezentării grafice, un model cosmografie în care capitala ţării era situată la punctul de întretăiere a liniilor ce unesc punctele cardinale.

Oraşul se află în centrul lumii şi fixitatea sa este într-o anumită măsură garanţia faptului că cerul pivotează împrejurul lui […]: soarele răsare la răsăritul lui şi apune la apusul lui, la distanţe egale, astfel încât locuitorii săi sunt îndemnaţi să creadă că, dincolo de aureola lor, există şi centre mai puţin favorizate7.

În felul acesta, fiecare civilizaţie consideră că s-a constituit împrejurul unui centru al lumii (Babilonul, Ierusalimul, Delfi, Roma etc).

Organizarea circulară a reprezentării spaţiului permite punerea la punct a unui „cod de corespondenţe” care face posibilă traducerea, într-un limbaj geografic de natură vizuală, a unor categorii mai mult sau mai puţin abstracte din viaţa religioasă, economică, etnică, politică, socială şi culturală a comunităţii. Viziunea cartografică permite o mai bună organizare şi structurare a caracteristicilor propriei civilizaţii.

Principiul teologic

Pe hărţile T-O, contururile ţărilor şi ale continentelor sunt foarte neclare şi imprecise, şi asta nu doar în ceea ce priveşte Africa (continent care se termină, pentru omul antic şi medieval, la nivelul Saharei) sau Asia îndepărtată, ci chiar Europa, ale cărei linii par să urmeze capriciile unei foi mototolite de hârtie. Trebuie remarcat însă că precizia desenului topografic nu era luată drept un scop de către autorii acestor imagini geografice. După cum au observat istoriografii disciplinei, reprezentările T-O sunt mai degrabă convenţionale, cam aşa cum sunt hărţile de metrou ale oraşelor actuale care, pentru a ordona mai bine vizual circuitul trenurilor, nu respectă decât în linii foarte mari metrica reală a metropolei. În mod similar, hărţile T-O sunt menite să sugereze în primul rând relaţiile reciproce între diferitele locuri şi obiective ale istoriei sacre şi ale geografiei cunoscute. Principiul subliminal care organizează contururile şi distanţele nu este experienţa empirică şi măsurătorile practice, cum se întâmpla totuşi în hărţile Antichităţii târzii, ci povestirile din mitologia creştină şi tradiţia moştenită.

Din această perspectivă, este simptomatic faptul că axa geografică ce coboară vertical din est spre vest urmăreşte istoria sacră a creştinismului. Extremitatea orientală a mapamondului, unde e situată grădina Edenului, reconstituie creaţia lui Adam şi Eva şi păcatul originar, care a dus la alungarea şi la răspândirea omenirii pe faţa pământului. Situat în centrul lumii, Ierusalimul este capitala Ţării promise de către Yahve poporului ales (în cadrul primei alianţe a omului cu Dumnezeu) şi locul crucificării lui Christos (care pecetluieşte a doua alianţă). Ierusalimul marchează momentul central al istoriei, când divinul irumpe în uman şi îi schimbă condiţia. Braţele încrucişate ale T-ului desemnează crucea însăşi a Calvarului. În sfârşit, extremitatea occidentală a mapamondului, reprezentată de Coloanele lui Heracle, coincide, în mod simetric faţă de grădina Edenului, cu sfârşitul istoriei şi cu Revelaţia (Apocalipsa).

Acest tip de aşteptări mesianice şi escatologice erau

foarte actuale în Spania din timpul lui Cristofor Columb. În momentul în care învingeau califatul Granadei şi încheiau Reconquista, regii catolici apăreau drept cei mai în măsură să oprească în sfârşit Islamul rar» recâştigase Ierusalimul de la cruciaţi şi spărsese, prin turci, porţile Europei, cucerind Bizanţul. Vechi profeţii biblice asupra restaurării viitoare a Templului, integrate profeţiilor apostolului Ioan, făceau din suveranii spanioli acei „împăraţi ai sfârşiturilor" (Endkaiser) care se credea că vor recuceri Cetatea Sfântă şi vor declanşa confruntarea apocaliptică cu armatele lui Satan. Destinul omenirii era astfel împărţit pe cele două raze ale diametrului terestru: prima rază, mergând de la Paradisul terestru la Ierusalim, de la Facere la venirea lui Christos, acoperă Vechiul Testament; cea de-a doua rază, mergând de la Ierusalim la Gibraltar sau la Finisterre (istmul cel mai occidental al Peninsulei Iberice), de la crucificare la Parusie, acoperă Noul Testament. Aceste trei puncte se vor suprapune, de o manieră fantasmatică, în ideologia ce stă la baza descoperirilor lui Columb.

Un alt exemplu de subordonare a mapamondurilor medievale la datele Bibliei este structura de trifolium a hărţilor T-O (planşa 6). Cele trei continente, văzute mai degrabă ca nişte unităţi demografice decât ca suprafeţe geografice, erau atribuite, după cum am văzut, celor trei fii ai lui Noe: Sem, Iafet şi Ham (planşa 5). În al său Imago Mundi, Honorius de Autun asociază cele trei populaţii cu trei stări şi funcţii sociale, oamenii liberi (liberi), soldaţii (milites) şi sclavii (servi). Într-o altă lucrare, Summa Gloria, acelaşi autor vede în Sem simbolul sacerdoţiului, în Iafet pe cel al imperiului şi în Ham pe cel al poporului. Or, după cum observă Christian Jacob, această distribuţie geometrică implică o departajare a competenţelor care aminteşte de modelul trifuncţional al lui Georges Dumezil: funcţiile regală şi religioasă, funcţia militară, funcţia productivă8.

Mapamondul servea deci drept schemă mnemotehnică; era un fel de corelativ grafic foarte util pentru a vizualiza istoria biblică.

Principiul geometric şi estetic

Pe măsură ce mitologia a fost prelucrată şi preluată de filosofia antică, noi raţiuni, de natură geometrică şi estetică, s-au adăugat considerentelor magice şi mitologice. În cosmologiile primitive, sumero-babiloniană, ebraică şi greacă, imaginea fluviului circumterestru (Ocheanos) era o reminiscenţă a conceptului mitic de ape cosmogonice superioare şi inferioare, în mijlocul cărora ar fi emers lumea. împrumutând de la autografi forma rotundă, filosofii greci au subordonat-o unui „principiu de indiferenţă", conform căruia natura este omogenă şi nu manifestă predilecţii sau preferinţe. Alegând sfera drept baza metrică pentru modelul universului, Anaximandru a fost probabil primul filosof care a utilizat un asemenea criteriu de economie logică: Cerul este o sferă deoarece e Cosmos, şi nu Haos fără formă şi limite (apeiron) 9.

Subordonarea cosmologiei principiilor matematice şi chiar estetice a fost realizată de către pitagoreici. Pitagora a imaginat nu doar cerul, ci şi pământul ca pe o sferă suspendată în centrul universului. După cum observă Charles Mugler, acest concept asupra formei pământului se baza în epocă nu atât pe un raţionament inductiv, cât pe o estetică matematică analoagă celei pe care o va invoca Platon în favoarea formei sferice a universului10. Acest principiu matema-tico-estetic se va regăsi în gândirea a numeroşi cosmografi din Antichitate şi din Evul Mediu, de la Aristotel la Dante.

Principiul axiologic

Dar configuraţia circulară a mapamondurilor antice se datora şi altor raţiuni, în afara celor de autoritate şi moştenire mitică, de geometrie şi fizică terestră şi de estetică matematică. Construcţia hărţilor depindea în egală măsură şi de cauze de natură axiologică şi epistemologică, în mare măsură inconştiente şi neformalizate. Din punct de vedere axiologic, hărţile circulare serveau drept „corelativ obiectiv" pentru construcţia identităţii individuale şi colective. Persia, Grecia, Palestina, Babilonul, Delfi, Ierusalimul, Roma sunt

situate, pe aceste hărţi, în centrul pământului cunoscut. Locuitorii ţinutului central se consideră purtătorii civilizaţiei, ai culturii, ai spiritualităţii, ai revelaţiei divine, ai adevăratei credinţe. Pe măsură ce ne îndepărtăm pe razele cercului, civilizaţia face loc barbariei, cultura naturii, ortodoxia ereziilor, păgânităţii şi ignoranţei religioase. Hărţile circulare formalizează o ierarhie între centru şi margine, între aproape şi departe, între valorile împărtăşite de propriul grup sau popor şi valorile triburilor şi naţiilor străine. Celălalt, omul care diferă de grupul propriu prin înfăţişare, tradiţii, limbă, practici sexuale, alimentare, vestimentare, sociale, este aruncat la marginile mapamondului. Prin hărţile circulare, percepţia egocentrică este amplificată la o viziune etnocentrică.

Principiul epistemologic

Ierarhia axiologică se combină şi cu o gradaţie cognitivă. Pe hărţile antice şi medievale, zona centrală (un cerc cu centrul undeva în

Orientul Apropiat) pare a se afla snh fr>aâi-l puternice. Lumea cunoscută este reprezentată cu o precizie maximă a detaliilor. Mapamondurile medievale, spre exemplu, indică prin mici desene şi sigle toate evenimentele semnificative din Biblie, de la Adam, Noe, Babei, Sodoma şi Gomora până la Bethlehem şi Golgota. Cercul central mai cuprinde de asemenea informaţii, dacă nu exacte, cel puţin veridice asupra ţinuturilor din Europa, Orientul Apropiat şi nordul Africii. Cel mai adesea, limitele lumii cunoscute sunt marcate prin repere mitice: Coloanele lui Heracle, piatra lui Dionysos, stâlpul lui Alexandru, stâlpul lui Arthur (poteau Artus). În afara acestui cadru, contururile ţinuturilor şi amplasamentele locurilor devin neclare şi se estompează în fabulos. Toţi marii geografi şi enciclopedişti ai Antichităţii şi ai Evului Mediu au fost tentaţi să populeze marginile mapamondului cu un bestiar fantastic şi cu rase umane monstruoase, necunoscute, care ies în afara limitelor veridicului şi uneori chiar ale reprezentabilului. Hărţile circulare permit aşadar o ordonare cognitivă, pe cercuri tot mai largi, care

merge de la cunoscut la necunoscut.

Principiul psihologic

Dacă raţiunile mitologice şi teologice sau cele geometrice şi estetice erau invocate în mod deliberat de către geografii epocilor vechi, ultimele principii – axiologic şi cognitiv – par să fi funcţionat mai degrabă în afara sau în marginile conştiinţei profesionale a erudiţilor. Lucrul acesta este chiar mai uşor de pus în evidenţă în cazul unui alt set de raţiuni, şi anume cele de natură psihologică sau chiar psihanalitică. Rămas de obicei inconştient pentru autorii de mapamonduri, acest principiu a avut şi el un rol important în organizarea reprezentărilor geografice. Voi schiţa, într-un capitol următor, liniile unei posibile psihogeografii; pentru moment, voi prezenta doar câteva lucruri despre proiecţiile subliminale care parazitau mapamondurile antice, medievale şi premoderne.

Hărţile T-O aveau uneori o dimensiune antropomorfă. Celebra hartă din Ebstorf, desenată pe la 1240 (din păcate, distrusă în timpul unui bombardament din cel de-al doilea război mondial), transformă discul terestru în corpul lui Christos (planşa 10). În susul hărţii, deasupra şi în dreapta cartuşului care indică Paradisul terestru şi pe Adam şi Eva muşcând din fructul oprit, este desenat capul lui Iisus. La marginile din stânga şi din dreapta ale discului, deci la nord şi la sud, se află cele două mâini, iar jos, deci la vest, picioarele sale. În centru, buricul Fiului coincide cu mormântul deschis al învierii. Paralelismul alegoric între corpul lui Dumnezeu şi corpul lumii este perfect. Dumnezeu este începutul şi sfârşitul; Christos este atât Logosul, prin care a fost creată lumea, cât şi Soter, mântuitorul care, prin pătimirea sa, răscumpără lumea căzută. Simbolistica metafizică a cuplului micro-macrounivers este în felul acesta inextricabil legată de simbolistica psihanalitică a cuplului Creator-Creatură, Părinte-Copil. Această conformaţie subliminală a hărţilor T-O oferă o idee asupra dimensiunii fantasmatice a călătoriilor iniţiatice care parcurg aceste spaţii. Dacă lumea este corpul lui Christos, centrul lumii este buricul

lui Dumnezeu. În tradiţia rabinică se spune că cel Preasfânt a creat lumea ca un embrion. La fel cum embrionul creşte împrejurul buricului, la fel Dumnezeu a început facerea lumii de la buric şi de aici aceasta s-a întins în toate direcţiile11.

Abordând simbolismul centrului, Mircea Eliade a strâns un întreg dosar despre imaginarul „embriologic” al cosmografiilor mitice12. A explora drumurile lumii sau a parcurge traiectoriile mapamondului echivalează aşadar cu o căutare a originilor anatomice ale omului.

Toate pelerinajele religioase din Evul Mediu, fie individuale, fie colective, implicau trecerea obligatorie pe la Ierusalim. De aici trebuie să plece, în logica imaginarului colectiv medieval, traseele care urcă spre Paradisul terestru. Nu am intenţia să deschid aici, în legătură cu imaginea ombilicului, inepuizabila cutie hermeneutică a ceea ce Jung numeşte regressus ad uterum, iar Guy Rosolato la relation d’inconnu. Mă mulţumesc să notez că periplul iniţiatic urmăreşte psihogeneza individului, de la buricul care a constituit prima noastră poartă de contact cu lumea înconjurătoare până la capul care încununează individualitatea noastră plenară. Devine limpede în felul acesta de ce reprezentările geografice medievale, precum şi povestirile de călătorii fantastice, în calitate de explorări simbolice, vizuale şi narative ale inconştientului colectiv, ale trecutului nostru ontoşi filogenetic, sunt populate cu fiinţe monstruoase şi rase ciudate. Hărţile T-O oferă o imagine cartografică spaţială a sinelui, în timp ce poveştile unor queste iniţiatice desfăşoară această imagine pe dimensiunea timpului şi a devenirii interioare.

Principiul ideologic începând mai ales cu volumul lui Edward Said, Orientalism™, studiile culturale şi postcoloniale contemporane s-au ocupat cu precădere de principiile ideologice care au patronat geografia modernă; desigur, în primul rând, cea colonială Tf-i-oj

cercetătorii au putut să pună în lumină stereotipiile şi intenţiile nedeclarate care au modelat modul de trasare a

frontierelor între continente, civilizaţii şi ţări. Nu arareori, aceste distincţii se hrănesc din fantasme inconştiente şi prejudecăţi neformulate. Cu toate acestea, nu se poate susţine că ele sunt lipsite de orice formă de conştiinţă de sine. Mai degrabă, se pare că indivizii şi colectivităţile care produc aceste imagini au o anumită luciditate privind falsitatea lor empirică şi logică, dar preferă să o nege sau să o refuleze. Folosirea clişeelor ostile implică o ruptură interioară între o conştiinţă raţională şi morală, care este inhibată sau suspendată, şi o motivaţie iraţională compulsivă, ce foloseşte clişeele pentru a se justifica. Acest mecanism sofisticat de automanipulare este o variantă de mauvaise conscience.

Creaţia imaginii celuilalt presupune o dedublare a propriei persoane şi proiectarea părţii mai puţin cunoscute sau nedorite din sine asupra figurii din faţă. Călătorul se descoperă pe sine prin intermediul oamenilor pe care îi descoperă şi pe care îi utilizează ca pe nişte oglinzi. Dacă reflectarea oferită de această oglindă este negativă, aceasta nu se datorează atât „suportului" (străinul în carne şi oase), cât „imaginii" (adică materialului proiectat). Privirea mistificatoare nu aparţine, de altfel, strict atitudinii ostile sau agresive. Ea caracterizează în egală măsură şi atitudinea de simpatie, care nu este decât tot o formă de seducţie şi de cucerire. Exploratorii şi colonizatorii pleacă în expediţie luând inevitabil cu ei un bagaj de prejudecăţi referitoare la ceea ce vor să descopere, iar acest lucru riscă să îi facă orbi la specificul ireductibil al culturilor pe care le întâlnesc.

(Auto) manipularea ideologică are aşadar şi o importantă componentă psihologică sau chiar psihiatrică. O conştiinţă încărcată şi incapacitatea de a conţine şi de a asuma propriile pulsiuni vinovate i-a împins pe exploratori să-şi proiecteze vinovăţia şi să-i culpabilizeze pe ceilalţi. Europenii au dezvoltat adeseori un complex de superioritate, care nu face decât să camufleze clasicul păcat al avariţiei, dorinţa de posesiune (de sclavi, de bogăţii, de pământuri, de titluri şi funcţii). Descrierile

spaţiilor geografice îndepărtate au urmat în general canavaua unui discurs etnocentric şi imperialist, care tinde să arunce obiectul reprezentat în afara spaţiului şi a timpului comun. Sistemul de clişee prin care sunt descrişi străinii este un instrument pentru a compromite imaginea Celuilalt, pentru a-l cuceri, a-l domina şi a-l subjuga mai uşor.

Note

1. În cadrul simpozionului „Europe's Symbolic Geographies", organizat de Sorin Antohi la Pasts Inc., Institute for Historical Studies, Central European University, Budapesta, 27 – 29 mai 2004.

2. A se vedea Richard Rorty, „John Searle despre realism şi relativism", în Adevăr şi progres. Eseuri filosofice 3, Editura Univers, Bucureşti, 2003.

3. Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, traducere de Marcel Aderca, „Introducere" şipassim, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

4. Gaston Bachelard, Poetica spaţiului, traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, pp. 259 sqq.

5. Ibn Sina (Avicenna), Livre des directives et remarques, traducere, introducere şi note de A. – M Goichon, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1951, p. 284.

6. Mircea Eliade, Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 46 sqq.

7. André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, vol. II, „La mémoire et les rythmes", Albin Michel, Paris, 1954, p. 162.

8. Christian Jacob, L'empire des cartes. Approche theorique de la cartographie a travers l'histoire, Albin Michel, Paris, 1992, p. 181.

9. Abel Rey, La science dans l'Antiquité, vol. II, „La jeunesse de la science grecque", Paris, 1933, pp. 188 – 189.

10. Charles Mugler, Deux themes de la cosmologie

grecque: Devenir cyclique et pluralite des mondes, Paris, 1953, p. 20.

11. Apud A.J. Wensinck, The Ideas of the Western Semites Concerning the Navei of the earth, Amsterdam, 1916.

12. Mircea Eliade, Tratat de istorie a religiilor, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 345 – 346.

13. Edward W. Said, Orientalism. Concepţiile occidentale despre Orient, traducere de Ana Adreescu şi Doina Li că, Editura Amarcord, Timişoara, 2001.

10.

Capitolul 3

Rasele monstruoase ale Evului Mediu

Dintre multiplele raţiuni care au impus folosirea formei circulare în reprezentările cartografice ale lumii, antropologice, magice, mitice, teologice, geometrice, estetice, axiologice, cognitive, psihanalitice, ideologice ş.a.m.d., voi analiza în acest studiu câteva efecte generate de acţiunea criteriilor axiologice şi cognitive. După cum am arătat într-un capitol precedent, hărţile antice şi medievale reprezintă pământul ca pe un disc, ce se desfăşoară pornind de la un punct central, care funcţionează ca vârf de compas. Acest centru geometric coincide cu centrul civilizaţiei umane, iar tot ceea ce se află în zonele mai îndepărtate de mijloc şi mai aproape de periferie intră într-un fel de umbră epistemologică şi axiologică. Marginile mapamondurilor sunt un fel de pivniţă sau de pod al conştiinţei europene, care aruncă aici toate reziduurile neasimilate sau fanteziile şi coşmarurile neverificabile în lumea imediată. La periferia oecumenei se află Celălalt, dublul sau umbra omului european. Europeanul îşi atribuie sieşi valorile de civilizaţie, cultură, dreaptă credinţă, adevăr, frumuseţe şi bine şi descarcă asupra figurilor necunoscute şi îndepărtate contravalorile corespunzătoare.

Imaginea Celuilalt se dovedeşte a fi fost astfel modelată, dincolo de experienţa empirică şi de contactele

directe, de un sistem complex de stereotipii mitice şi de clişee culturale. Procesul de devalorizare fantasmatică a celorlalţi culminează cu transformarea acestora în rase monstruoase. Europeanul îi vedea pe locuitorii lumilor periferice ca pe nişte figuri teratologice, ale căror caracteristici erau preluate din moştenirea clasică sau din mitologia creştină. Aceşti necunoscuţi neliniştitori şi ameninţători, păzitori ai unor ţinuturi fabuloase, personificau angoasele şi speranţele lumii medievale. În acest capitol îmi propun să analizez imaginea pe care omul medieval şi-o făcea asupra populaţiilor situate la limitele lumii cunoscute.

Marginile oecumenei şi rasele monstruoase

Care sunt marginile pământului? Către apus, ultimul pământ desenat cât de cât acceptabil pe mapamondurile medievale sunt Insulele Britanice. Dincolo de ele, pe arcul unui sfert de cerc, se întind insulele fantastice ale Atlanticului, de la Thule („ultima") în nord, la Insulele Sfântului Brendan, Insula lui Enoch şi Ilie, Insulele Fortunate, Insula celor Şapte Episcopi, Hesperidele, Gorgadele şi O'Brasil, care au hrănit permanent imaginarul paradiziac al Evului Mediu şi au constituit orizontul de aşteptare mesianică pe fundalul căruia au fost descoperite Americile. În nord, se întind ţinuturile îngheţate locuite de hiperboreeni. În sud, se află Africa Sahariană („Libia"), cu Munţii Lunii, din care izvorăşte Nilul. Pe hărţile ptolemaice, sudul Africii este unit printr-o uriaşă fâşie de pământ (consecinţă a concepţiei istmice) cu sudul Asiei, ceea ce transformă Oceanul Indian într-o mare interioară. În sfârşit, spre răsărit, diametrul care trece prin Mediterană şi Ierusalim se continuă cu munţii Taurus, care despart (fictiv) Asia în două. Înspre nord, se află ţinutul serilor (China) şi apoi al popoarelor impure ale lui Gog şi Magog; înspre sud, se întind Indiile fabuloase, pe un arc de cerc ce merge de la Nil (India mijlocie), prin India intragangetică, până la Indochina (India extragangetică).

Toate aceste habitate sunt populate de rase umane monstruoase, aflate la limita animalităţii, într-o condiţie

amfibie între bestie şi om.

Prelucrate de geografi, enciclopedişti şi literaţi, vagile informaţii despre lumile limitrofe au fost rapid şi inexorabil amplificate în mituri despre fiinţe fantastice. Lumea centrală era efectiv asediată de hoardele unei umanităţi regresive şi haotice, pe care doar puterea civilizaţiei şi a armelor le ţineau la distanţă. Începând cu Herodot, Ctesias din Cnidos, Megastene şi Arian până la Strabon, Pomponius Mela, Pliniu, Ptolemeu, Solinus şi Martianus Capella, Antichitatea a strâns informaţiile necesare alcătuirii unui panopticum monstruos.

Acest bestiar uman, pe care nici cei mai luminaţi şi mai sceptici gânditori nu cutezau să-l ignore, din respect faţă de autoritatea textului transmis, a căpătat o uluitoare stabilitate. Părinţii Bisericii şi enciclopediştii medievali, de la Isidor din Sevilla la Vincent de Beauvais şi Brunetto Latini, au preluat în bloc întreaga galerie teratomorfă, cu descrierea standard şi iconologia fixă a fiecărui specimen. O trăsătură

(capul de câine, lipsa gurii, urechi uriaşe, un singur picior etc.) era suficientă pentru a oferi o carte de identitate fiecărei figuri. Unele i-* i.: „Q „OQ rKn tthst. nrf. din secolul al XIII-lea (planşa 10), chiar panoramau aceste rase aşezându-le într-o bandă de cartuşe înşiruite pe perimetrul sudic al oecumenei1.

Care sunt rasele monstruoase? în nord, mai jos de regatul spiritual al hiperboreenilor (un fel de paradis polar), se află diverse popoare barbare, cum sunt amazoanele (reminiscenţă, probabil, a habitudinilor războinice ale femeilor din neamul sauromaţilor sau sarmaţilor). Popoarele scitice şi siberiene sunt surprinse printr-o trăsătură monstruoasă stereotipă: antropofagia, atestată de Strabon, Mela, Pliniu, Ammianus Marcellinus şi alţii. În Evul Mediu, repulsia faţă de ele se materializează, îşi găseşte un „corelativ obiectiv”, în miticul zid construit de Alexandru Macedon pentru a închide triburile impure ale lui Gog şi Magog, identificate mai târziu mongolilor în expansiune.

Bestiarul uman cel mai fascinant îl oferă Sudul, adică Indiile fabuloase şi „Libia” (Africa Sahariană). Dacă în Nord monstruozitatea este în primul rând de natură comportamentală şi morală, fiind atribuită lipsei de civilizaţie, în Sud ea este de natură fiziologică şi genetică. Dacă rasele nordice au un fizic uman, cele sudice au o condiţie semiantropomorfă, anatomia omenească fiind donată cu componente animale: cozi, labe, blană, gheare, colţi etc. în spaţiile albe ale mapamondurilor, omul antic şi medieval imaginează o serie de mutanţi, făcând parcă toate combinaţiile fractalice posibile între om şi bestie. Din acest haos organic, nediferenţiat biologic, fac parte cinocefalii (oameni cu cap de câine), blemmyes (oameni fără cap, cu ochii, nasul şi gura pe piept), amyctyrae (cu buze atât de mari, încât le servesc drept umbrelă), androgini, antipozi (oameni care merg cu capul în jos), artibatirae (oameni care merg în patru labe), astomi (oameni fără gură, ce se hrănesc doar cu mirosul fructelor), femei cu barbă, microbi (oameni care trăiesc doar opt ani, iar femeile concep la vârsta de cinci ani), ciclopi, enotocoetes (oameni având picioare cu călcâiul înainte şi degetele în spate), epiphagi (oameni cu ochi pe umeri), giganţi, himantopozi (oameni cu picioare lungi şi subţiri ca nişte curele), hippopodes (oameni cu picioare de cal), oameni cu coarne, ichtyophagi (oameni care stau ore întregi sub apă şi se hrănesc exclusiv cu peşte), macrobi (oameni longevivi), ocypodes (aleargă mai repede decât caii), panoti (cu urechi uriaşe, în care se învelesc noaptea), pigmei, oameni mâncători de carne crudă, oameni cu picioare roşii, sciapozi (oameni cu un singur picior, uriaş, cu care! Şi fac vara umbră de soare), scintaie (oameni cu faţa plată, fără nas), femei cu ochi care strălucesc noaptea, parossites (oameni fără nas şi gură, cu un singur orificiu, prin care absorb băutura cu un pai), oameni cu şase mâini, cu picioare cu blană, cu coadă de câine.

troglodiţi (care locuiesc sub pământ), oameni care se nasc bătrâni şi mor tineri etc. Defilarea teratologică este reluată aproape fără modificări de către fiecare

enciclopedist care prezintă părţile lumii, într-un proces de formalizare şi stereotipizare uimitor de stabil în timp.

Criteriile monstruozităţii

Există criterii care să permită distincţia între umanitate şi faună? Deşi limitele omenescului erau în general nesigure, erudiţii Evului Mediu au stabilit o întreagă grilă de distincţii care vizează diferenţele dintre regnuri. Ei au dezvoltat o cazuistică minuţioasă, ce reifică şi substantifică cele mai infime accidente şi particularităţi anatomice. Un exemplu pentru această vervă taxonomică este oferit de un tratat din secolul al XVII-lea, Physica curiosa şi va Mirabilia Naturae et Artis, de Gaspar Schott2. Gaspar Schott a fost un călugăr iezuit care şi-a propus să inventarieze toate minunile şi miracolele naturale despre care vorbea tradiţia medievală. Cu o erudiţie impresionantă, Schott trece în revistă cam toate sursele existente şi, cu multă probitate şi uneori chiar cu spirit critic, enumera argumentele pro şi contra existenţei fiecăreia dintre rasele monstruoase citate. Totuşi, în ciuda travaliului selectiv, el face această sinteză dintr-un unghi de vedere ce rămâne îmbibat de „gândirea vrăjită” a Evului Mediu, gândire ce credea în minuni, în virtutea credinţei generale în Dumnezeu. Desigur, este greu să produci argumente decisive sau serioase împotriva existenţei monştrilor umani într-un mediu intelectual în care realitatea îngerilor şi a demonilor este o evidenţă filosofică. Din cauza aceasta, Physica curiosa este unul dintre ultimele mari panorame enciclopedice ale constelaţiei de mirabilia din imaginarul creştin.

Pentru a stabili criteriile de omologare a animalităţii, respectiv a umanităţii, Schott pleacă de la categoriile lui Aristotel în uzajul lor scolastic. În capitolul I al Cărţii a VII-a, el citează mai multe definiţii aristotelico-tomiste ale animalului: vivens constans corpore, organis senzoriis instructo, & anima senzitiva; substanţiam animatam sensibilem; corpus animatum sensibus praeditum. În ceea ce-l priveşte, el optează pentru o definiţie simplă şi expeditivă: „animalul este o fiinţă vie dotată cu simţuri”

(vivens senzitivumf. În continuare, pentru a distinge omul de animal, Schott adaugă, conform protocolului aristotelic al definiţiilor deductive, constând în restrângerea la categorii tot mai specifice, o caracteristică suplimentară, specific umană, aceea a raţionalităţii. El cade astfel asupra formulei lui Quintilian. curentă în manualele din Renaştere, homo est animal raţionale („omul este un animal dotat de către Dumnezeu cu capacitatea de a gândi”).

Problema dificilă ce rămâne însă de rezolvat este aceea de a identifica specificul uman al unor acţiuni aparent raţionale care nu sunt înfăptuite doar de oameni. Multe animale, constată Schott, au gesturi şi comportamente ce au aceeaşi structură şi aceleaşi funcţii ca acţiunile similare ale oamenilor. Cu acribie, Schott survolează argumentele din care s-ar putea deduce că animalele sunt dotate cu inteligenţă: 1. capacitatea de a comunica între ele (ex sermone mutuo brutorum); 2. aptitudinea de a fi educate (ex capacitate disciplinae et instructionis); 3. inteligenţa lor naturală (ex sagacitate, industria, providentia, prudentia); 4. afectele şi sentimentele lor (ex virtutibus, amore, fidelitate, gratitudine); 5. disponibilitatea lor ludică (ex discretione, Iudo etjocis); 6. diferite alte activităţi simili-umane (ex variis aliis actionibus); 7. disponibilitatea de a râde şi de a sta vertical (ex risu et stetu); 8. capacitatea de a-şi aminti lucrurile trecute (ex memoria insigni multorum); 9. capacitatea de a judecaşi de a delibera (exjudicio ac discursu seu raţionatione); 10. indiferenţa faţă de semeni (ex indiferenţia animalium ad utrumlibet). Toate aceste abilităţi pe care unele animale le împart cu omul le conferă o anumită raţionalitate, analoagă raţiunii umane. Totuşi, concluzia lui Schott este tranşantă: animalele nu au o activitate intelectuală, cum este cea pe care o atribuim omului (non habent vero, qualem homini concedimus). Argumentul decisiv este finalmente unul de natură transcendentă, raţiunea este un dar pe care Dumnezeu l-a făcut exclusiv omului, nu şi animalelor (hae dotes ita sunt

a De-o concessa hominibus, ut negataie penitus sunt caieteris animantibus) 4.

Dar argumentul transcendent, care surclasează argumentaţia concretă, nu doar că nu tranşează problema, ci sfârşeşte chiar prin a arunca în aer aparatul analitic. Acest lucru devine vizibil atunci când protocolul de distingere între om şi animal este aplicat raselor monstruoase şi se dovedeşte incapabil de a da rezultate. Schott enumera o serie de specii teratologice: centauri, hipocentauri, onocen-tauri, satiri, tritoni, monştri acvatici care seamănă cu nişte călugări, nereide, nimfe, sirene, cinocefali, pitici şi pigmei, uriaşi, oameni sălbatici (homines sylvestres), pilosi homines, oameni cu coadă (homines caudati), oameni cu urechi uriaşe (i.e. panotii), oameni fără gură (homines astomis), oameni cu un ochi (monoculis), oameni fără cap având ochii pe piept (i.e. blemmyes), oameni cu picioarele invers U-e. antipodes), homines sciopodae, longevivi (i.e. macrobii), sexum „lutantium etc5. Unele dintre aceste rase îndeplinesc toate condiţiile de raţionalitate enumerate mai sus; mai mult, dispun şi de limbaj, înţelegere şi viaţă socială. Şi totuşi, nu sunt consideraţi oameni. Câteva situaţii sunt rezolvate: piticii şi uriaşii sunt distribuiţi oamenilor agentes), iar tritonii, sirenele şi cinocefalii sunt omologaţi animalelor marine şi maimuţelor (non sunt homines). În schimb, toate celelalte cazuri rămân nedecise. Categoriile stabilite de Schott nu reuşesc să clasifice aceste figuri fantastice, şi atunci autorul se vede obligat să facă recurs la criteriul transcendent. Punctul arhimedic al analizei devine decizia dacă Dumnezeu a făcut sau nu darul de umanitate fiecăreia dintre aceste rase în parte. În ultimă instanţă, aceasta înseamnă că întregul aparat analitic nu este decât un fel de proteză teoretică menită să camufleze o decizie complet intuitivă a analistului.

Lipsa de eficacitate a organonului scolastic în analiza galeriei de mirabilia medievale face posibilă manipularea ideologică a acestora. Judecata prin care o populaţie oarecare (reală sau fictivă) de natură „monstruoasă” (fizică

ori morală) era inclusă în animalitate sau în umanitate rămâne un verdict arbitrar, susceptibil să vehiculeze interese şi proiecţii conştiente sau inconştiente. Voi exemplifica această situaţie printr-o celebră dezbatere din epoca Renaşterii, care a atras deja atenţia lui Alain Finkielkraut6. Este vorba despre cele două sesiuni ale Juntei convocate de către împăratul Carol al V-lea la Valladolid în 1550 şi 1551. Cucerirea Americilor confrunta puterile europene, şi în primul rând pe regii Spaniei, cu grave probleme de jurisdicţie şi de morală creştină. În timp ce antreprenorii şi aventurierii cereau libertăţi nelimitate în activităţile lor coloniale (concretizate în celebrul sistem de encomiendas – colonistul primea printr-o capitulación regală concesiunea unui domeniu cu tot cu băştinaşii săi, asupra cărora avea putere de viaţă şi de moarte), tot mai multe voci se făceau auzite în condamnarea tratamentului bestial la care erau supuşi amerindienii. Avocatul cel mai acerb al cauzei acestora a fost Fray Bartolomé de Las Casas, episcop de Chiapas şi adevărat „apostol al indienilor”. Neobositul călugăr a scris mai multe apologii şi tratate în care denunţă masacrele comise în coloniile transatlantice. Aşa este teribila Brève información sobre la destrucción de las Indias, adevărat cap de acuzare ce a cântărit greu în constituirea „mitului negru” care i-a acoperit pe spanioli în ochii europenilor, precum şi vasta Historia de las Indias, concepută ca o apologie împotriva ideii că indienii sunt „animale incapabile de gândire şi de virtute” (bestias incapaces de doctrina y de virtud) 7.

Supus acestei duble presiuni, împăratul a organizat o dezbatere teologică şi juridică, în cadrul căreia, în faţa a patru doctori ai Bisericii, trei dominicani şi un franciscan, doi eruditi trebuiau să contra colonizării Americilor. Unul era umanistul Juan Gines de Sepulveda, filosof, teolog şi cronicar imperial, care publicase deja, în 1533, Democrates primus sau De la conformidad de la milicia con la Religion Cristiana, tratat care justifică necesitatea acţiunilor militare, inclusiv a războaielor religioase,

împotriva ereticilor şi, în 1544 – 1545, Democrates secundus sau De las justas causas de la guerra contra Ios indios, în care, plecând de la Historia general y natural de las Indias a lui Gonzalo Fernández de Oviedo, le face amerindienilor portretul unor fiinţe subumane. În timpul sesiunii din 1550 a Juntei, el a prezentat în faţa micului conciliu o Apologie ce rezumă argumentele din Democrates secundus. Adversarul său era Las Casas, care scrie la rândul său o Apologie împotriva lui Sepulveda şi o Historia apologetica împotriva lui Oviedo, în care susţine că indienii sunt egali sau chiar superiori altor rase.

Dezbaterea a fost organizată pe patru teme sau argumente8. Primul dintre acestea vizează „barbaria" indienilor. Sepulveda afirmă că indienii se află într-o asemenea stare de barbarie, încât este imperios să fie cuceriţi cu forţa pentru a fi eliberaţi din această stare.

În argumentaţia sa, el pleacă de la Aristotel, conform căruia „prin logica naturii există oameni care sunt stăpâni şi oameni care sunt sclavi" şi grefează distincţia stăpân/sclav pe opoziţia om/animal. Las Casas răspunde distingând patru tipuri de barbarie (sunt barbari cei care: 1. sunt cruzi şi inumani; 2. nu cunosc vorbirea cultă; 3. se lasă conduşi de instinctele rele; 4. nu au primit revelaţia lui Iisus Christos). După el, doar cea de-a patra accepţiune se aplică efectiv indienilor, în timp ce primele trei sunt mai potrivite pentru spaniolii înşişi. În contrast cu barbaria şi cruzimea europenilor, care dau dovadă de o lipsă revoltătoare de civilizaţie şi de umanism, indienii au „regate faimoase, populaţie mare de oameni care trăiesc într-un regim politic şi social, oraşe mari, regi, judecători şi legi", toate acestea stând mărturie pentru înalta lor moralitate şi aplecare spre artele liberale şi tehnice.

Al doilea argument se referă la „idolatria" amerindienilor. Sepulveda acuză „religia nelegiuită" a indienilor că le cere credincioşilor săi să comită sacrificii umane sângeroase şi să participe la ritualuri oribile, cum ar fi consumul de carne omenească. Prin credinţele lor, „aceşti barbari comit mari păcate împotriva Legii naturii"

date de Dumnezeu. În răspunsul său, Las Casas nu neagă existenţa acestor practici religioase, dar contestă dreptul monarhilor creştini de a pedepsi pentru sacrilegiu oameni care nu sunt supuşii lor:

Necredincioşii care nu au adoptat credinţa în Christos şi nu sunt supuşii unui popor creştin nu pot fi pedepsiţi de către creştini sau de către Biserică, oricât de mare ar fi atrocitatea crimelor pe care le comit.

Al treilea argument invocă necesitatea de a salva victimele inocente cerute de ritualurile religioase ale amerindienilor. Impresionat de relatările privind miile de victime sacrificate în fiecare an în ceremoniile aztecilor, Sepiilveda susţine că toţi oamenii sunt obligaţi prin legea lui Dumnezeu, dacă le stă în puteri, să salveze de la chinuri toate persoanele susceptibile de a fi martirizate. Din nou, Las Casas nu neagă evidenţa documentară, dar contraatacă prin ideea că răul nu trebuie combătut printr-un rău şi mai mare: războaiele creştinilor pentru a salva victime inocente riscă să provoace masacre mult mai terifiante în întreaga populaţie de indieni.

Pedepsirea fărădelegilor are drept scop corectarea delincventului şi pacea în ţară: dacă acest scop nu este atins, ci, dimpotrivă, se ajunge la crime încă şi mai mari, atunci pedeapsa este mai degrabă un viciu şi o fărădelege decât o virtute.

Cel de-al patrulea argument priveşte utilitatea războaielor de cucerire pentru evanghelizarea indienilor. Evocându-l pe împăratul Constantin şi alţi campioni ai creştinătăţii, Sepiilveda afirmă că dreptul natural şi divin ne cere să-i îndreptăm pe oamenii care se îndreaptă direct spre damnare şi să-i atragem spre mântuire, chiar împotriva voinţei lor.

Las Casas nu contestă ideea mântuirii cu forţa, dar obiectează că împăraţi precum Constantin, Teodosie şi alţii, care au interzis cultele păgâne, au acţionat în interiorul propriului regat. În ceea ce îi priveşte pe indieni, care au propriii regi şi sisteme de legi, propunerea de a le impune o credinţă prin forţa armelor este împotriva

noţiunii de „drept internaţional”.

După cum s-a putut vedea, în pledoaria lui Sepulveda, conceptul de „barbarie” este amplificat la conceptul de „monstruozitate”. Teoria raselor teratologice este transformată într-o judecată rasială eurocentrică, ce coboară natura amerindienilor la un statut subuman, pentru a le putea nega dreptul la libertate pe care un Gaspar Schott îl consideră specific uman. Această declasare fizică este însoţită de o culpabilizare morală. Strivindu-i sub acuzaţiile de idolatrie, antropofagie, ritualuri sângeroase, Sepulveda identifică religia amerindienilor cu o formă de demonolatrie şi le satanizează cultura. Cel de-al doilea argument al lui Sepulveda pregăteşte introducerea celor de-al treilea şi al patrulea argument, în care europenii apar sub chipul unor salvatori şi mântuitori.

Această temă mesianică fusese introdusă în cucerirea Noii Lumi („cer nou şi pământ nou”) de către Cristofor Columb însuşi, care, în planurile sale fantasmatice, îşi imagina că pleacă spre Indii pentru a descoperi bogăţii ce le-ar fi permis regilor spanioli să finanţeze cruciada finală împotriva musulmanilor. După descoperirea „indienilor”, sistemul acesta de credinţe escatologice le-a oferit apologiştilor colonizării argumentul raselor impure. Pentru a justifica cucerirea Americilor şi masacrarea populaţiei acestora, amerindienii au fost asimilaţi antropofagilor şi altor rase monstruoase din imaginarul clasic şi medieval, iar unii eruditi i-au identificat chiar popoarelor lui Gog şi Magog, care vor alcătui armatele lui Antihrist în războiul de la Sfârşitul Lumii.

Cauzele monstruozităţii

Studiul criteriilor care definesc rasele monstruoase era adeseori însoţit de un studiu al cauzelor prin care poate fi explicată existenţa raselor monstruoase. Unele dintre aceste cauze făceau parte din argumentaţia teoretică a eruditilor vremii, din orizontul de aşteptare şi înţelegere al Evului Mediu, altele erau inconştiente, fiind utilizate la un mod subliminal de către doctori şi

enciclopedişti. Care sunt aşadar cauzele care motivează, ideatic sau fantasmatic, imaginarul teratologic din antropologia medievală?

1. Creaţia incompletă. În primul rând, ne putem gândi la o explicaţie de fond, legată de organizarea axiologică a hărţilor T-O. E vorba de modul liminal de valorizare a depărtării dintre centru şi margine.

Este interesant că, pornind probabil de la literatura apocrifă, în primul rând de la Apocalipsa lui Petru şi mai ales a lui Pavel, toate cele patru puncte cardinale care circumscriu discul terestru au fost investite cu o funcţie paradiziacă. Evul Mediu moştenise ideea că în nord se află regatul polar, dar cu o climă absolut temperată (din cauza presupusei iluminări circulare continue de către soare), regat al înţelepţilor hiperboreeni, popor longeviv sau chiar nemuritor, care îşi pun singuri capăt zilelor când se plictisesc. Paradisul terestru era localizat de Părinţii Bisericii în extremul Răsărit, în India extra-gangetică, într-o zonă inaccesibilă din cauza unor deserturi şi munţi de netrecut, sau pe o insulă, dincolo de un braţ de mare nenavigabil. Din răsărit, Paradisul a migrat într-o vreme în sud, către Munţii Lunii (unde se află sursa Nilului, unul dintre cele patru fluvii izvorând din Eden) sau chiar către un continent ori o insulă antipodică, aşa cum e cea unde aşază Dante muntele Purgatoriului, cu Paradisul terestru în vârf. În sfârşit, legendele celtice creştinate au transformat Mag Mell-ul sau Avalonul în insula lui Enoch şi Ilie. căutată de Sfântul Brendan şi de alţi exploratori ai sacrului, insulă unde câţiva aleşi au primit permisiunea de a supravieţui până la Judecata de Apoi. Această înscriere a pământului între patru puncte cardinale paradiziace se reflectă într-un immram (poveste de călătorie pe mare) irlandez, în care eroul ajunge la Paradisul Apusului, locuit de Veniusa, şi află că celelalte trei Paradisuri – Meridional, Septentrional şi Răsăritean – sunt stăpânite de alte trei fiice ale lui Adam: Letiusa, Aliusa şi Eliusa9.

Cvadruplul ancadrament sacru al hărţilor se regăseşte şi în hărţile cristoforme, în care discul terestru

alcătuieşte trupul lui Christos, iar capul, mâinile şi picioarele acestuia cad în punctele cardinale: est, nord şi sud, respectiv vest. Oecumena este aşadar delimitată şi caroiată de axele sacralităţii, ce se întâlnesc în centru, la Ierusalim, locul unde transcendentul intersectează istoria, iar Dumnezeu se face om. Marginile circulare ale lumii se află cel mai departe de revelaţie şi mântuire, şi cel mai aproape de creaţia şi începutul lumii. En arche, la începuturi, momentul originar, când Dumnezeu a sădit grădina din Eden, a fost interpretat de Părinţii Bisericii ca exprimând atât începutul în timp, cât şi pe cel în spaţiu, adică răsăritul. Indiile fabuloase, situate în apropierea Paradisului terestru, se află aşadar în imediată contiguitate cu facerea lumii şi cu haosul precosmogonic. O demonstrează zoologia teratomorfă a ţinutului – urşi, lei, leoparzi, grifoni înaripaţi, cerasti, lilieci, scorpioni, şoareci indieni, furnici uriaşe, reptile, şerpi cu creastă, salamandre, vasilişti, inorogi, dentironţi, nyctocoracşi, Phoenix, Roc etc. etc. –, care completează antropologia monstruoasă a marginilor lumii. Rasele semiantropomorfe de la capătul pământului au un aspect monstruos fiindcă se află în plin proces de creaţie, fiindcă nu au ajuns încă în ziua a şasea, a facerii omului, ci s-au împotmolit în noaptea zilei precedente, a facerii animalelor.

2. Teoria zonelor. Ideea de creaţie în desfăşurare sau incompletă se leagă de o altă explicaţie dată raselor terifiante: degenerescenta, fie de natură fizică, fie de natură morală. Ideea degenerescentei provocate de factori fizici îşi găseşte un suport în teoria zonelor. Geografia antică şi medievală împărţea pământul în cinci zone – două glaciale, două temperate şi una toridă –, delimitate de cercurile polare şi de tropice. Oecumena se întinde în zona temperată nordică; marginile ei pătrund spre nord în zona rece, iar spre sud în cea fierbinte. Or, aceste zone erau considerate nelocuibile din cauza frigului sau a căldurii excesive, care determină apa să îngheţe sau să fiarbă, iar lucrurile să se sfărâme sau să ia foc.

Atunci când au trebuit să accepte existenţa unor

populaţii dincolo

„F”, is emrlit. îi nu au abandonat autoritara teorie a zonelor, ci i-au limitat doar întrebuinţarea. Ei susţineau că, deşi nu împiedică existenţa vieţii, frigul polar şi căldura terifiantă provoacă neapărat popoarelor ce locuiesc în aceste zone o serie de deformări şi mutaţii degenerative. Pentru Posidonios, spre exemplu, aşa cum reiese din criticile pe care i le aduce Strabon, variaţiile de latitudine determină deosebirile între plante, animale, dar şi între obiceiurile, caracterele şi aptitudinile oamenilor. Indienii, susţine el, sunt mai bine clădiţi şi mai puţin înnegriţi de soare decât etiopienii, fiindcă atmosfera lor nu este la fel de uscată precum cea din Africa10. După Ptolemeu, oamenii din zona toridă sunt arşi, negri la corp, cu părul creţ şi des, faţa îngustă, membrele uscate, sunt calzi de la natură şi brutali în obiceiuri din cauza căldurii continue din ţinuturile lor. Cei din zona glacială, în schimb, nefiind uscaţi de căldură, au o culoare albă, părul lung, trupul mare, plin de lichide, dar au şi ei, din cauza frigului şi a umidităţii, obiceiuri sălbatice. Oamenii zonei temperate sunt de culoare medie, au o statură mediocră, un temperament potrivit. Cei dinspre răsărit sunt mai deschişi, mai drepţi şi mai bărbaţi din cauza influenţei soarelui; cei dinspre apus sunt închişi, efeminaţi şi delicaţi datorită lunii11.

După cum se vede, Ptolemeu şi toţi succesorii săi corelează zonele climatice cu teoria influenţelor astrale. După astronomul arab Albumazar, spre exemplu, Etiopia şi o parte din India se află sub influenţa planetei maligne Saturn, care induce efecte degenerative. Rasele bestiale nu sunt, de altfel, decât generalizarea la nivel de colectivitate a teratologiei individuale. Tot Ptolemeu explică naşterea copiilor monstruoşi prin combinaţii astrale nefavorabile, cum sunt Soarele şi Luna în casa unor figuri zodiacale bestiale, planetele malefice Saturn şi Marte întâlnindu-se în unghi12 etc. Mai mult, în baza concepţiei stoice şi hermetice a marelui organism cosmic, teoria zonelor a fost integrată într-un sistem complex de

corespondenţe. Zonele şi climatele influenţează cele patru elemente, care, la rândul lor, influenţează cele patru umori ale organismului uman. Echilibrul sau dezechilibrul acestora determină, după Galen şi alţi medici care au la bază teoriile lui Aristotel, trăsăturile normale sau monstruoase ale unui grup uman sau starea de sănătate ori boală a indivizilor. Tratatul hipocratic Aere, ape, locuri stabileşte tocmai o astfel de conexiune între climate şi fiziologia umorală13.

3. Păcatul originar. Ideea degenerescentei morale a umanităţii normale în rase monstruoase se sprijină pe doctrina creştină a păcatului. prima corupere a naturii umane a avut loc odată cu gestul de nesupunere al protopărinţilor. Adam şi Eva au pierdut trupul de slavă făcut de Dumnezeu şi au căzut în condiţia de fiinţe supuse durerii, bolilor şi morţii. Noi păcate, poate la fel de grave, sunt pasibile să atragă o cădere dincolo şi de actuala condiţie a umanităţii. Rasele monstruoase au fost explicate ca nişte avortoni ieşiţi din mari păcătoşi, grupaţi de obicei într-o singură stirpe. Într-un manuscris apocrif din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, Cartea Facerii de la Viena, Adam le cere copiilor săi să nu mănânce din anumite plante. Ignorându-i porunca, unii dintre aceştia constată că primesc la un moment dat capete de câini, că le cresc ochii şi gura pe piept, că li se dezvoltă urechi uriaşe, că încep să umble în patru labe, că li se înnegreşte pielea14 etc. Rasele teratomorfe ar fi astfel rezultatul încălcării unei noi interdicţii, al săvârşirii unui alt păcat, din care îşi au originea neamuri blestemate.

Personajul preferat de tradiţie pentru a deschide linia seminţiilor monstruoase este Cain. Zoharul consideră că, în timp ce Abel este fiul lui Adam, Cain se trage din sămânţa lui Satan, depusă de către şarpe în Eva odată cu mărul tentaţiei. De aceea, Cain nu seamănă cu nicio altă fiinţă omenească şi din el se trag toţi demonii, spiriduşii, toate spiritele rele din lume, în timp ce din Abel provin spiritele pure şi blânde15. Vorbind despre Cetatea lui Dumnezeu, căreia îi aparţine Abel, Sfântul Augustin arată,

prin contrast, cum Cain a construit Cetatea oamenilor16. În mai multe ilustraţii medievale, în fundalul Cetăţii oamenilor sunt reprezentate specimene ale principalelor rase monstruoase. Din stirpea lui Cain sunt şi fiicele oamenilor care, împreunându-se cu îngerii căzuţi, au dat naştere uriaşilor, adesea cu cap de câine, adică cinocefalilor. Chiar dacă se presupune că aceştia au fost distruşi prin potop, sămânţa teratogenă a lui Cain s-a transmis, prin Noe, unuia dintre fiii acestuia, cel care moşteneşte Asia, şi anume Sem (în unele variante) sau Ham (în celelalte). Din Ham descinde Nemrod, cel care a construit Turnul Babel. Femeia lui Nemrod, spune legenda, ar fi fost vizitată de demoni, dând naştere la diverse specii de oameni fără cap sau cu urechi gigantice, cu un singur ochi sau cu picioare de cal. Este evident că toate aceste genealogii încearcă să sistematizeze şi să explice o galerie de monştri pe care teologii îi găseau reprezentaţi pe mapamonduri.

Valoarea de exempla a raselor teratomorfe devine şi mai evidentă dacă trecem de la grupuri la indivizi monstruoşi. Începând cu Fiziologul, un text grecesc din primele secole creştine, animalele – cel mai adesea, monstruoase – au fost interpretate ca alegorii ale unor comportamente pioase sau depravate17. Speciile umane teratomorfe au primit şi ele o semnificaţie morală alegorică. Gesta Romanorum oferă o

— 4” x „«„a. nnr-înlii sunt, medicatorii demagogi, blemmyes sunt oamenii care nu gândesc cu capul, ci cu stomacul, astomori sunt oamenii religioşi, satirii sunt orgolioşii încornoraţi etc.18. Pe acelaşi tipar, indivizii monstruoşi au fost şi ei interpretaţi ca suferind de o pedeapsă divină. Într-un tratat din 1557, Prodigiorum ac ostentorum chronicon, Lycosthene (pseudonim al lui Conrad Wolffhart) demonstrează în Cartea I că rasele monstruoase au apărut pe pământ după prăbuşirea Turnului Babel, iar în a doua, că indivizii monstruoşi derivă din acestea. Existenţa monştrilor individuali a fost racordată la rasele postbabeliene şi de alţi autori, precum

Ambroise Pare (Deux livres de chirurgie, 1573) sau Cornelius Gemma (De naturae divinis characterismis, 1575). În secolul al XVII-lea, un empirist precum John Bulwer continua să profeseze ideea că monştrii au fost trimişi de Dumnezeu pentru a-i pedepsi pe cei păcătoşi şi a-i avertiza pe ceilalţi 19. În Physica curiosa (1662), părintele iezuit Gaspar Schott sistematizează cauzele naşterii de copii monstruoşi în următoarele categorii: cauze materiale – legate de calitatea seminţei şi de accidentele fecundării –, cauze eficiente – datorate unor deficienţe ale virtuţii formative feminine (virtus formatrix), influenţei aştrilor, calităţii alimentaţiei în timpul sarcinii şi imaginaţiei mamei (virtus imaginativa) şi cauze finale, produse de Dumnezeu, fie ca signa, pentru luarea-aminte, fie ca supplicia20.

4. Cauze cultural-cognitive. Alături de explicaţiile contextuale pe care le ofereau şi acceptau oamenii epocii, sunt de căutat şi explicaţii subliminale, rămase probabil inconştiente pentru actancţii lor. O primă astfel de cauză este de natură cognitiv-culturală. Rasele monstruoase au funcţionat ca un sistem de clasificare imaginară, aşa cum au fost şi clasele lui Linne pentru biologia secolelor al XIX-lea şi XX. Cu ajutorul lor, oamenii medievali decupau imagistic şi conceptual o realitate necunoscută, la care nu aveau acces decât indirect. Ei populau marginile pământului cu specii teratologice dintr-un impuls cognitiv similar (un fel de horror vacui) cu cel al oamenilor secolului XX, care imaginează omuleţi verzi şi diverse specii exogene pe planetele din interiorul şi din afara sistemului solar.

Evul Mediu a elaborat chiar două limbaje şi două vocabulare specializate, care marchează ierarhia centru-margine formalizată de arţile T-O. În jurul centrului, reprezentat de Ierusalim, se grupează Popoarele care au cunoscut revelaţia Dumnezeului unic: iudeii, creştinii şi ereticii musulmani. În acest cerc interior, care cuprinde Europa, Orientul Apropiat şi Mijlociu şi nordul Africii, supranaturalul era Oprimat exclusiv în termeni de teologie

creştină, adică prin miracole mifanii). În cercul exterior, cuprinzând Nordul îngheţat, ţinuturile lui Gog şi Magog (mongolii, tătarii), tara serilor (China), Indiile fabuloase, Africa toridă şi insulele fantastice ale Atlanticului, supranaturalul utiliza termenii mitologiei clasice sau populare, fiind perceput în termeni de minuni (mirabilia). Este ca şi cum cultura creştină, dominantă, ar fi împins, sau respins, imaginarul şi vocabularul miraculos păgân în zonele periferice ale lumii, în acord cu starea de „barbarie" (de lipsă a revelaţiei) a popoarelor ce locuiesc aici.

Clasele umanoide monstruoase sunt rezultatul unor jocuri de permutări între regnuri, prin care omul medieval explora limitele condiţiei umane. Ca un fel de laborator imaginar, mapamondurile închideau în benzile de cartuşe iconografice de la marginile oecumenei, ca în nişte rafturi cu epubrete, homunculi rezultaţi din donarea fantasmatică a naturii umane cu cea animală şi cu cea vegetală. Fiecare specie monstruoasă era rezumată într-o descriere şi o icoană vizuală standardizată, ce constituia „genomul" său specific. Codul descriptiv era cunoscut tuturor şi funcţiona ca un limbaj perfect univoc, ce permitea recunoaşterea şi orientarea celor ce se aventurau în imaginaţie sau practic – în zonele necunoscute. Clasele monstruoase, împreună cu geografia, botanica şi zoologia teratomorfe, alcătuiau un veritabil aparat ştiinţific, cel mai apropiat şi funcţional la data respectivă. Dacă am încerca, într-un joc mental, să înlăturăm din pregătirea teoretică a exploratorilor şi a misionarilor cunoştinţele despre mirabilia sub motiv că sunt simple superstiţii care falsifică percepţiile genuine, ar însemna să-i privăm pe aceştia de instrumentele de primă identificare şi verbalizare a experienţei, să-i reducem la muţenie.

Lumea Nouă, pentru a lua un alt exemplu în acest sens, a provocat un şoc incomensurabil în conştiinţa conchistadorilor. Pentru a o descrie, aceştia au apelat adeseori la imagini clasice, preluate din relatările despre Indiile fabuloase din tratatele Părinţilor Bisericii, din

romanele cavalereşti şi din cele pastorale. Dacă am suprima din naraţiunile lor aceste trimiteri clasice – false, desigur –, am rămâne cu un discurs minimal, alcătuit din câteva epitete superlative ale limbajului comun (foarte frumos, extraordinar, nemaivăzut). Cel mai adesea, oamenii Evului Mediu nu aveau alte resurse expresive în afara imaginarului clasic, adevărat rezervor de distincţii şi subtilităţi imagistice şi conceptuale. Aceasta explică de ce sistemul categoriilor fabuloase surclasa experienţa empirică. În secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, spre exemplu, în timpul Imperiului Mongol, care redeschisese europenilor drumurile Asiei, atât aventurierii şi literaţii, cât şi diplomaţii, misionarii, comercianţii şi spionii nu ezitau să introducă în relatările lor de călătorie topoii gândirii vrăjite. Într-o încercare adeseori inconştientă de a valida pe teren (sau în imaginaţie) ceea ce transmitea tradiţia erudită, atât călugării în misiune diplomatică sau religioasă (cum ar fi Ioan de Plan Carpin, Odoric din Pordenone şi Guillaume de Rubrouck), cât şi aventurierii literaţi (precum Marco Polo şi Jean Mandeville) nu uitau niciodată să îşi asezoneze relatările de călătorie cu rase monstruoase.

Dacă stăm să ne gândim bine, nici măcar explorările Renaşterii nu au reuşit să disloce gândirea miraculoasă a Evului Mediu, mai degrabă aceasta a fost cea care a modelat discursul exploratorilor. Adevărata mutaţie a instrumentelor de gândire a început abia în secolul al XVII-lea, când aparatul conceptual magic a fost înlocuit progresiv de noua ştiinţă carteziană şi de empirismul englez.

5. Cauze psihanalitice, O a doua posibilă explicaţie subliminală a imaginarului teratologic este de natură psihanalitică. Monştrii sunt proiecţii atât ale dorinţelor refulate, cât şi ale terorilor şi angoaselor ce îl bântuie pe om. Claude Kappler a recunoscut în bestiarul uman medieval mecanismele de proiecţie a fantasmelor şi de satisfacere a dorinţelor refulate, analizate de Freud. Fascinaţia ambiguă, în care atracţia se combină cu

repulsia, îi apare lui Kappler ca rezultat al conjugării dorinţei cu cenzura, a lui Eros cu Thanatos. Prin imaginarea fiinţelor antipodice, omul european exprimă pulsiuni libidinale, refulate printr-o dublă cenzură: geografică (aceste fiinţe sunt amplasate în locuri nevizitabile) şi biologică (ele sunt aruncate în afara regnului uman).

De asemenea, în afară de funcţia de realizare fantasmatică a dorinţelor interzise, monştrii sunt şi mijloace de exorcizare a anxietăţilor şi coşmarurilor. Vizualizarea şi verbalizarea unor obiecte ale neliniştii au un efect decompresiv, redirijând starea anxioasă asupra unui referent exterior, scindat de eu.

A crea o asemenea fiinţă înseamnă a încarna anxietatea, deci a te debarasa în parte de ea, şi a te bucura de aspectul fantezist, ireal, uneori chiar bizar şi amuzant, al acestei „creaturi”. În egală măsură, monstrul, pe de o parte, manifestă angoasa şi, pe de altă parte, reuşeşte să o nege21.

În acelaşi fel cu basmele şi cu miturile, relatările unor călătorii extraordinare permit individului să-şi organizeze propria viaţă mentală inconştientă. Locurile ciudate, fiinţele stranii, probele înspăimântătoare la care sunt supuşi eroii călători activează şi structurează formaţiunile inconştiente într-un adevărat traseu de autocunoaştere. Călătoria iniţiatică este corelativul obiectiv al explorării interioare.

Ar fi riscant de făcut, pornind de la antropologia bestială, o psihanaliză globală a inconştientului omului medieval. Statutul tradiţional al figurilor monstruoase, circulaţia lor (stereotipizată, în bună măsură), stilizarea extremă le enipsr îl «= î™x«j fantasmelor şi le fac greu de analizat ca nişte puneri în act (acting out) spontane. Totuşi, constanţa cu care ele reapar indică existenţa unor fixaţii colective. Aceste fixaţii pot fi corelate cu refulatul colectiv, datorat presiunii ideologice a culturii dominante, în special a teologiei creştine. Procesul cel mai vizibil este cel de satanizare, adică de asimilare a unor figuri

monstruoase (dar nu neapărat malefice), aparţinând unor culturi păgâne, cu cele ale diavolilor creştini. Am să dau un singur exemplu, cel al Văii periculoase (Val Perrileux), locus ce apare începând cu Romanul lui Alexandru până la relatările călugărilor misionari din Imperiul Mongol. Indiferent care au fost punctele de plecare ale temei (halucinaţii datorate deşertului, legende privind demoni tibetani, mâncători de oameni, duhuri ale morţilor etc), fiinţele fantomatice care îi ameninţă şi, cel mai adesea, îi pierd pe trecători au fost asimilate unor draci, conduşi de un arhidemon înlănţuit în mijlocul văii, după modelul lui Lucifer încătuşat în Iad.

Prin proiecţie, duşmanul interior, ce se opune fie individului, fie corpului social, este clivat de eul conştient şi de supraeul social şi materializat în duşmani exteriori. O astfel de proiecţie a umbrei colective este evidentă în cazul raselor impure ale lui Gog şi Magog. Mit preluat din Biblie şi inclus în gesta lui Alexandru Macedon, triburile lui Gog şi Magog ar fi fost închise de împăratul grec în spatele unui zid de fier (poarta Caspică) până la venirea lui Antihrist. De-a lungul primului mileniu creştin, aceste populaţii simbolizând erezia şi barbaria au fost succesiv identificate în toate hoardele migratoare ce veneau din Asia în Europa, de la sciţi, huni, goţi şi alamani la cumani, maghiari, mongoli şi tătari.

Dacă păgânitatea barbară reprezintă aspectul moral al umbrei colective, rasele propriu-zis bestiale sunt expresia componentei biologice animale refulate în umbră. Jung precizează că în umbră sunt conţinute nu doar pulsiunile conotate drept rău moral, ci şi cele care sunt resimţite drept stigmat fizic, monstruozitate şi diformitate organică. Pentru o Europă în care războaiele, subnutriţia, lepra şi tot felul de maladii creau o numeroasă populaţie de estropiaţi şi invalizi, rasele monstruoase reprezentau un fel de leprozerii de la capătul pământului, în cartuşele cu specii semiantropomorfe de la marginile mapamondurilor, erau puse în carantină toate malformaţiile ce îl speriau pe omul medieval.

În sfârşit, tot în linia unei psihanalize a colectivităţii, ne putem gândi că o altă tipologie de o maximă stabilitate – cea a amazoanelorexprimă şi ea proiecţia unui material refulat, care se întoarce în imagini culpabilizatoare şi revendicative. Femeile care trăiesc (sau a inconştientului vinovat) a unei lumi patriarhale şi falocratice, care şi-a stigmatizat dimensiunea feminină la toate nivelurile, de la cel religios la cel social şi familial.

6. Cauze ideologice (patologia imaginii). În al treilea rând, poate fi luată în considerare şi o motivaţie ideologică a antropologiei monstruoase. Crearea unei imagini a celuilalt implică o dedublare a sinelui şi o proiecţie a părţii repudiate în figura celui din faţă. Călătorul, fie el real sau imaginar, se descoperă pe sine prin intermediul celuilalt, pe care îl foloseşte drept oglindă. Incapacitatea de a conţine şi de a asuma pulsiunile reprehensibile îi împinge pe exploratori să-i culpabilizeze pe ceilalţi. Descrierile zonelor îndepărtate, susceptibile de a fi colonizate, sunt în general constituite pe canavaua unui discurs etnocentric şi imperialist, care îi împinge pe aborigeni în afara spaţiului şi a timpului, a umanităţii şi a civilizaţiei. Odată cu marile descoperiri geografice ale Renaşterii, întregul bestiar uman medieval – amazoane, cinocefali, oameni cu coadă, antropofagi, căpcăuni, uriaşi-este transportat în Americi.

După cum a demonstrat Serge Gruziński, cucerirea Noii Lumi a presupus şi o „colonizare a imaginarului” 22, iar lupta purtată cu aborigenii a fost şi un „război al imaginilor” 23. Cristofor Columb, Amerigo Vespucci, Pigafetta (care l-a însoţit pe Magellan în prima circumvoluţiune a lumii), Verrazano (care e explorat faţada atlantică a Americii de Nord), Jacques Cartier (descoperitorul Canadei), Orellana (explorator al Amazonului), Thevet, Lery, Staden, Raleigh şi mulţi alţii au impus lumii transatlantice o grilă de valori de factură europeană, care falsifica şi trăda realităţile geografice şi etnografice descrise.

Problema imaginii celuilalt devine şi mai gravă atunci când aceste neînţelegeri şi neconcordanţe nu mai sunt

ingenue, ci sunt dirijate de o conştiinţă rea. În acest caz, avem de-a face cu o adevărată patologie a imaginii, care, din mijloc de expresie imaginară, devine clişeu şi stereotip ideologic. Ea poate fi pusă în evidenţă începând cu Cristofor Columb însuşi. Descoperind Caraibele, acesta a relatat că insulele erau locuite de populaţii paradiziace, indieni frumoşi, puri, generoşi, fără o conştiinţă a răului, într-un stadiu cu adevărat prelap-sarian (de dinainte de păcatul originar). Pe de altă parte, amiralul povesteşte că a auzit şi chiar a întâlnit în alte insule populaţii antropofage, care devorează carnea crudă a duşmanilor. Or, după cum demonstrează Kirkpatrick Sale, nu există niciun indiciu arheologic sau etnografic care să confirme faptul că locuitorii Caraibelor (populaţie care a dispărut astăzi complet) ar fi practicat canibalismu124. Polarizarea indienilor operată de Columb (care va servi drept pattern atitudinal majorităţii coloniştilor) în indieni buni (Taino) şi indieni răi (Caribe) este complet imaginară. Amiralul idealizează triburile primitoare şi le culpabilizează pe cele ostile.

Angelizarea şi satanizarea, ca forme comode de valorizare a străinului, apelează la imaginile medievale ale raselor monstruoase. Teoreticienii colonizării au declanşat un adevărat război de propagandă; rând pe rând, amerindienii au fost asimilaţi copiilor blestemaţi ai lui Ham, popoarelor impure ale lui Gog şi Magog, celor zece triburi pierdute ale lui Israel; au fost distribuiţi unei condiţii bestiale, trataţi drept canibali, primitivi, retardaţi, sălbatici; au fost anatemizaţi drept necredincioşi, păgâni sau eretici; credinţele şi divinităţile lor au fost reduse la idolatrie şi la cult demoniac. Toate aceste proiecţii aveau rolul de a degrada imaginar, până la animalitate, umanitatea unui continent ce se dorea cucerit. Ele uşurau inconştientul încărcat al conchistadorilor şi încercau să minimalizeze, din punct de vedere simbolic, ceea ce s-a dovedit a fi fost cel mai mare genocid al istoriei25. O astfel de patologie a imaginii are drept rezultat o sărăcire a noţiunii de umanitate şi generarea, atât în afara noastră,

cât mai ales în noi înşine, a ceea ce Alain Finkielkraut numeşte o „umanitate pierdută” 26.

Note

1. Ivan Kupcik, Cartes géographiques anciennes. Evolution de la representation cartographique du monde, de l’Antiquité à la fin du XIXe siècle, Griind, Paris, 1981.

2. P. Gasparis Schotti, regis curiani e Societate Jesu, Psysica curiosa, sive Mirabilia Naturae et Artis, Libris XII, comprehensa Quibus pleraque; quae de Angelis, Daemonibus, Hominibus, Spectris, Energumenis, Monstris, Portensis, Animalibus, Meteoris etc. Rara arcana, curiosaque circumferentur, ad Veritatis trutinans expeduntur, Variis ex Historia ac Philosophia petiţis disquisitionibus executiuntur, et innumeris exemplis illustrantur, Herbipoli, Sumptibus Johannis Andreae Endteri et Wolffgangi Jun. Haeredum, Excudebat Jobus Hertz Typograplms Herbipol, Anno M. DC. LXII [1662, 2 vol.].

3. Ibid., p. 777.

4. Ibid., pp. 851 – 895.

5. Ibid., pp. 421 sqq.

6. Alain Finkielkraut, L’humanité perdue: essai sur le XXe siècle, Seuil, Paris, 1996.

7. Fray Bartolomé de Las Casas, Historia de las Indias, în Obras completas, vol. 3, 4, 5, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

8. Juan Gines de Sepiilveda, Fray Bartolomé de Las Casas, Apologia, traducere în castiliană a textelor originale în limba latină, introducere – 4-a = – inHir-o Hp Ane-el Losada, Editora Nacionál, Madrid, 1975.

9. „Adventure of Cian’s son Teigne”, în Silva Gadelica. A Collection of Tales în Irish, Williams and Norgate, Londra, 1892.

10. Strabon, Geographie, Cartea II, 3, 7, Les Belles Lettres, Paris, 1969, p. 68.

11. Ptolemeu, Manuel d’astrologie. La Tetrabible, Cartea II, cap. 2, Les Belles Lettres, Paris, 1993, pp. 71 – 73.

12. Ibid., Cartea III, cap. 9, pp. 140 – 141.
13. John Block Friedman, The Monstrous Races în Medieval Art and Thought, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) şi Londra, 1981, pp. 51.
14. Kathryn Smits, Die frumittelhoch deutsche Wiener Genesis, Berlin, 1972, 26.8, pp. 125 – 137.
15. Idra Rabba Kadischa [Grande et sainte Assemblee], 43, 1041 – 1045; 44, 1078 – 1085, în Sepher Ha-Zohar (Le livre de la Splendeur), Doctrine esoterique des Israelites, tradus pentru prima dată din textul caldeean şi însoţit de note de Jean de Pauly, operă postumă revăzută în întregime, corectată, completată şi publicată prin grija lui Emile Lafuma-Giraud, vol. VI, Ernst Leroux, Paris, 1911.
16. Sfântul Augustin, La Câte de Dieu, Cartea XV, I, retraducere de L. Moreau, ediţie însoţită de textul latin, Librairie Garnier Frères, Paris, 1929, p. 359.
17. Physiologus. Physiologi graeci, singulas variorum actatum recensiones codicibus, Edidit Franciscus Zbor done, în acelibus Societatis «Dante Alighieri», Mediolani, Gennae, Romae, Neapoli, Albrighi, Segaţi el. C, 1936, reproducere fotomecanică, G. Olms, New York, 1976.
18. Le Violier des Histoires Romaines, veche traducere franceză a Gesta Romanorum, ediţie nouă, revăzută şi adnotată de M.G. Brunet, P Jannet, Libraire, Paris, 1858, pp. 411 – 414.
19. Rudolf Wittkover, L'Orient fabuleux, Thames & Hudson, Paris, 1991, p. 59.
20. P. Gaspar Schott, Physica curiosa, sive Mirabilia Naturae et Artis, Liber V, capul XXVIII, pp. 719 – 727.
21. Claude Kappler, Monstres, demons et merveilles à la fin du Moyen Âge, Payot, Paris, 1980, p. 286.
22. Serge Gruziński, La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigenes et occidentalisation dans le Mexique espagnol (XVF-XVIIe siècle), Gallimard, Paris, 1988.
23. Serge Gruziński, La guerre des images de Christophe Coulomb a „Blade Runner" (1492 – 2019), Fayard, Paris, 1990.

24. Kirkpatrick Sale, The Conquest of Paradise, Christopher Columbus and the Columbian Legacy, Hodder & Stoughton, Londra, Sydney, Auckland, Toronto, 1990.
25. Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique. La question de l'autre, Editions du Seuil, Paris, 1982.
26. Alain Finkielkraut, Umanitatea pierdută. Eseu asupra secolului XX, traducere de Barbu Cioculescu, cuvânt înainte de Cristian Preda, Editura Vremea, Bucureşti, 1997.

Capitolul 4

Psihogeografia în capitolul al doilea am încercat să identific principalele criterii nonempirice aflate la lucru în geografia simbolică din Antichitate, Evul Mediu şi epoca premodernă. Într-o scurtă recapitulare, ele pot fi regrupate, în funcţie de natura lor, în principii antropologice (reprezentarea circulară a lumii, produsă de anumite scheme psihokinetice1), magice (consacrarea punctului de vedere al observatorului drept un omphalos protector, sau „buric al lumii" 2), mitologice şi teologice (organizarea spaţiului în funcţie de o triangulaţie sacră trasată de zei3), geometrice (introducerea metricii matematice în reprezentarea spaţiului4), estetice (garantând armonia şi echilibrul mapamondului), axiologice (valorizarea ierarhică a elementelor de la centru şi de la periferie), epistemologice (organizarea regresivă a informaţiilor de la cunoscut la necunoscut), psihologice şi, finalmente, ideologice.

În acest studiu, mă voi opri asupra proiecţiilor psihologice care au influenţat structura hărţilor premoderne. Instrumentul epistemologic cel mai apropiat pentru un asemenea demers este oferit de psihanaliză şi de psihologia analitică. Pe măsură ce diferitele curente din psihanaliză au transgresat graniţele psihiatriei clinice către studiile culturale şi umaniste, ele au dat naştere mai multor discipline, cum sunt psihocritica, mitanaliza şi mitocritica, psihoistoria etc. Printr-un demers transdisciplinar similar, se poate vorbi şi de psihogeografie, o disciplină în care schemele psihologice

de interpretare sunt folosite pentru a explica mecanismele de identificare şi transfer care acţionau în cartografia premodernă.

Punctul de plecare pentru o abordare psihologică a geografiei ar putea fi găsit în observaţiile unor psihanalişti care s-au aplecat asupra copilăriei timpurii, precum Melanie Klein, Françoise Dolto sau Maud Manoni5. După aceşti cercetători, bebeluşul îşi satisface Primele pulsiuni cognitive explorând corpul mamei prin supt şi atingere. Bebeluşul se cunoaşte şi se delimitează cunoscând şi delimitând corpul celei care l-a creat. Contactul cu mama está de explorare de către copil a lumii exterioare. Pe măsură ce creşte, copilul îşi amplifică pulsiunile cognitive la spaţii mai ample, cum sunt patul, camera, casă, curtea, cartierul, satul sau oraşul, ţara şi, finalmente, lumea. Astfel, trupul matern este substituit de către întinderile fizice, reprezentarea originară a spaţiului prin intermediul corpului mamei amplificându-se la o viziune globală asupra universului.

Copilul explorează spaţiile fizice ale naturii ambientale folosind aceleaşi scheme subliminale prin care a luat cunoştinţă cu primul său locaş – uterul matern – şi de primul său seamăn – mama. Spaţiul geografic este o oglindă externă, care face posibilă construcţia imaginii de sine. Copiii care, din diverse motive, nu au avut parte de suptul la sân sau au fost lipsiţi de îngrijirea şi de mângâierile mamei sunt cei mai dispuşi, după cum a arătat Françoise Dolto, să-şi împlinească această nevoie infantilă printr-o aplecare compulsivă spre călătorii şi vagabondaj. Cei care călătoresc foarte mult ar da curs de fapt, în mod paradoxal, unei dorinţe sporite de autocunoaştere.

Într-un remarcabil eseu asupra geografiei Renaşterii, Tom Contey a demonstrat că dezvoltarea cartografiei în această perioadă a fost un simptom şi un mijloc (împreună cu autobiografia şi cu naraţiunea în general) pentru formarea subiectului şi a subiectivităţii moderne. Povestirea literară şi harta geografică, pe care inventarea tiparului le propulsase în avangarda mişcării civilizatoare a

Renaşterii, constituiau vectorii unei pulsiuni cognitive specifice acestei epoci. Prin intermediul lor, omul renascentist îşi dezvolta o cunoaştere indirectă a sinelui, prin proiecţia figurilor interioare asupra unor imagini exterioare, asupra unor corelativi obiectivi. Ele permiteau o theatricalization of the seif, which acquired a consciousness of Its autonomy through modes of positioning that are developed into both textual and gridded representations of reality (teatralizare a sinelui, care devenea conştient de autonomia sa prin modalităţile de poziţionare dezvoltate atât în reprezentările textuale, cât şi în reprezentările cartografice ale realităţii) 6.

Istoria ultimelor secole este, după Tom Contey, istoria emergenţei progresive a conştiinţei de sine a omului modern din sânul iluziei vitaliste şi narcisiace conform căreia lumea începe odată cu naşterea noastră şi se amplifică odată cu percepţiile pe care le avem asupra ei. Autorii, doctorii, savanţii şi cartografii secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea par să fi narat şi să fi cartografiat totalitatea propriului sine, printr-un efort care aminteşte de cel al unei mame de a se autofertiliza, de a purta sarcina şi, finalmente, de a da naştere unui mnil Privpstirile de călătorie şi mapamondurile făceau manifestă o nevoie psihologică de autoregenerare, care a avut drept rezultat naşterea subiectului şi a subiectivităţii în Europa modernă timpurie7.

Pe de altă parte, tot ceea ce Tom Contey spune despre hărţile Renaşterii se aplică chiar mai bine mapamondurilor din Antichitate şi din Evul Mediu. Un demers psihogeografic ar putea să pună cu uşurinţă în lumină raţiunile inconştiente care guvernează structura hărţilor circulare de tip T-O. Explorarea şi călătoriile iniţiatice reprezintă o modalitate de autocunoaştere prin intermediul unor imagini externe, al unor proiecţii geografice. Călătorul real sau de cabinet, precum şi publicul său îşi desfăşoară percepţiile despre sine pe rutele şi itinerariile mapamondului. Traseele psihogenezei constituie un desen care organizează – precum magnetul

de sub o foaie de hârtie pilitura de fier de deasupra – schema geometrică a hărţilor medievale.

Psihanaliza şi psihogeografia ar putea aşadar să pună în evidenţă patternurile psihologice a ceea ce am putea numi un blueprint, un model subliminal al imaginaţiei geografice. S-ar putea demonstra că evoluţia cartografiei este guvernată de mecanisme psihologice profunde, cum ar fi, spre exemplu, stadiile de evoluţie ale libidoului, aşa cum au fost definite de către Freud. După cum se ştie, părintele psihanalizei a arătat că, în evoluţia sa, copilul trece progresiv de la o etapă orală la una anală şi apoi la cea genitală8. Voi încerca în continuare să prezint câteva exemple de fantezii geografice care materializează această schemă psihanalitică.

După cum am arătat în capitolul întâi, unele dintre hărţile T-O, precum celebrul mapamond de la Ebstorf din 1240 (planşa 10), aveau un aspect antropomorf, prezentând lumea ca trupul lui Christos. Cum aceste hărţi erau în general orientate către est (Orientul fiind amplasat în susul hărţii, Occidentul la bază, iar nordul şi sudul în stânga, respectiv în dreapta discului terestru), corpul sfânt al Fiului are capul la est, picioarele la vest, iar braţele, întinse într-o poziţie de crucificare, la nord şi la sud. Leonardo da Vinci se va apleca asupra unor posturi asemănătoare atunci când va încerca să trianguleze corpul omenesc.

Hărţile antropomorfe scot în evidenţă paralelismul alegoric între trupul lui Dumnezeu şi trupul lumii. Această metaforă creştină (regăsită şi în imaginea Bisericii ca trup al lui Christos) era inspirată de conceptele stoice şi neoplatonice de organism cosmic şi a hrănit, la rândul ei, ideea renascentistă de corespondenţă între micro- şi macrounivers. Ea subliniază grafic dogma conform căreia Dumnezeu îmbrăţişează lumea, este începutul şi sfârşitul a toate, iar Christos este Logos şi Soter, cel prin care lumea a fost creată şi mântuită.

Simbolismul metafizic al cuplului Creator-creatură este astfel inextricabil legat de simbolismul psihanalitic al

imaginii corpului. Aceasta implică faptul că orice călătorie pe mapamond este un fel de explorare corporală. Or, la fel cum fătul uman îşi primeşte viaţa prin cordonul ombilical, care îl leagă de mama sa pe când se află în pântecele ei – la fel, centrul sau buricul pământului (Golgota crucificării) este locul prin care omenirea primeşte o viaţă nouă de la Creatorul ei. Dacă oecumena este trupul lui Christos, atunci mijlocul ei, Ierusalimul, corespunde în mod logic buricului lui Dumnezeu. În tradiţia rabinică, se spune că Atotputernicul a creat lumea ca pe un embrion. La fel cum embrionul începe să crească pornind de la buric, tot aşa Dumnezeu a pornit creaţia lumii pornind de la buricul ei şi amplificând-o în toate direcţiile9.

Analizând imaginile simbolice ale centrului, Mircea Eliade a strâns un întreg dosar cu „fanteziile embriologice" ale vechilor cosmografii mitice şi creştine10.

Explorarea drumurilor de pe glob sau a traseelor de pe hartă este o căutare imaginară a originilor anatomice ale fiinţei umane. În ultimele două milenii, toate marile pelerinaje creştine, individuale sau colective, au luat Ierusalimul drept ţintă finală. S-ar putea spune că teologia creştină a Oraşului Sfânt a fost hrănită de fantezii de întoarcere la sânul matern. Într-o carte profundă despre ceea ce el numeşte „relaţia cu necunoscutul" (la relation d'inconnu), Guy Rosolato susţine că indivizii îşi organizează relaţia cu lumea, cu necunoscutul, folosind ombilicul drept un punct de reper securizant11. În concepţia lui Rosolato, buricul este un loc „corporal" unde relaţia cu necunoscutul capătă o natură fizică. Este un loc care le permite indivizilor să se identifice pe ei înşişi prin intermediul imaginilor de dependenţă şi pierdere şi, de asemenea, este un fel de gaură sau gol indispensabil pentru constituirea simţului spaţiului şi al timpului. Aşezarea Ierusalimului în omphalosul trupului cosmic dezvăluie faptul că civilizaţia creştină şi-a organizat cunoaşterea compulsivă a lumii pe o schemă circulară şi radială al cărei centru era atestat şi consacrat de istoria sacră a Noului Testament.

După cum am arătat, pentru Tom Contey, fanteziile geografice de întoarcere la origini exprimă o dorinţă de autoconstrucţie şi de autototalizare, susţinută de imaginea maternă sau/şi paternă supraimprimată hărţilor12. Trebuie subliniat că, dacă mitologiile antice valorificau pământul ca un trup al unei Mari Zeiţe, viziunea creştină asupra lumii este una esenţial masculină. Ştim că organizarea patriarhală a lui Israel a alungat toate divinităţile feminine şi preotesele din mit 113» – i: i. i „j” ™ „f” „ifral nrpstfii dispuneri imaginare a genurilor şi sexelor, creştinismul a dezvoltat o teologie bazată pe reverii subconştiente de partogeneză. A fi născut prin şi în Christos este o naştere esenţialmente masculină, unde feminitatea nu joacă niciun rol. Conform mitului coborârii lui Iisus în Iad după răstignire, prin buricul trupului cosmic al lui Christos, imaginat ca o deschizătură subterană aflată sub Golgota, omenirea a fost eliberată din Infernul subpământean al damnării şi ridicată în împărăţia celestă a lui Dumnezeu.

Chiar dacă imaginile mitologice ale feminităţii au fost forduse din imaginarul iudeo-creştin, ele au fost recuperate de sisteme religioase alternative, eretice, care au apelat în mod deliberat la materialul religios al Orientului Apropiat antic. Acesta este cazul numeroaselor secte gnostice din Antichitatea târzie, care au practicat o lectură polemică şi o exegeză inversă a Vechiului Testament, redescoperind prin această răsturnare vechiul cult al Marii Zeiţe, ce fusese suprimat de preoţii lui Yahve14. Simon Magul, personaj contemporan apostolilor, considerat în general a fi primul gnostic, se pare că a imaginat creaţia biblică a omului în termenii unei gestaţii feminine. În prezentarea ostilă pe care i-o face Sfântul Hipolit în tratatul său Philosophumena sau Respingerea tuturor ereziilor (II, 22 – 23), Simon Magul (ale cărui învăţături şi scrieri originale s-au pierdut) pare să fi conceput grădina Edenului ca pe un pântece matern, şi invers: pântecele matern ca pe un Rai. Sfântul Hipolit reproduce astfel teoria gnosticului:

Moise, spune Simon, a dat alegoric pântecelui

matern numele de Paradis, dacă ar fi să ne luăm după spusele sale. Dacă Dumnezeu l-a făcut pe om în pântecele mamei sale – adică în Paradis –, după cum am spus, atunci trebuie să acceptăm că pântecele este Paradisul, iar locul dimprejur – Edenul. Râul care iese din Eden, după ce a irigat Paradisul, este buricul. Acesta, spune Simon, se împarte în patru braţe, deoarece de o parte şi de alta a buricului sunt situate două artere, care folosesc drept conducte pentru respiraţie, şi două vene, care sunt canale pentru sânge15.

În această alegorie anatomică a Cărţii Facerii 2 – 3 este uşor de recunoscut imaginea lui Mater Geea, Zeiţa-Mumă din mitologiile antice orientale şi mediteraneene.

Marea Mamă este o imagine mitică asupra căreia s-au aplecat psihologi precum C.G. Jung16 şi E. Neumann17 şi mitanalişti precum Carl Kerenyi18 şi Mircea Eliade 19. Conceptul psihologic central în toate aceste abordări este cel de regressus ad uterum. După cum se ştie, spre deosebire şi în opoziţie cu Freud, Jung a conceput regresia psihică drept un proces regenerator şi creator, care permite indivizilor să se reconecteze la sursele vieţii inconştiente primitive, la libido, la şinele originar al embrionului. Jung analizează călătoria aventuroasă a eroului prototipal ca o călătorie iniţiatică spre Marea Zeiţă, mama tuturor fiinţelor vii, cu scopul de a fi regestat şi născut a doua oară, de la condiţia de muritor la cea de nemuritor20. Mitul creştin al creaţiei masculine îşi găseşte corespondentul feminin în tradiţia gnostică alternativă analizată de Jung şi discipolii săi. Această imagine a unui paradis uterin a avut o suită întreagă de avatari în literatura europeană, pentru a aminti doar scena incubaţiei în conul unui vulcan, imaginată de Michel Thurnier în Vineri sau Limburile Pacificului.

Este interesant de observat faptul că, reacţionând probabil inconştient la o asemenea identificare a paradisului cu uterul, creştinătatea medievală a mutat Edenul dintr-o poziţie centrală la marginea mapamondului. Informaţia geografică oferită de Cartea Facerii 2 asupra

localizării Paradisului terestru era foarte săracă: tot ceea ce se spune despre Eden este că e aşezat mikedem, „către răsărit”. Părinţii Bisericii au interpretat liber termenul mikedem, dându-i semnificaţia fie de apo arches, ek protes, a principio – „la început” (de unde deducţia că textul biblic susţine că Dumnezeu a creat Paradisul înaintea restului lumii) –, fie contra orientem, ad orientem – „către răsărit” (răsăritul soarelui simbolizând începutul atât al timpului, cât şi al spaţiului oecumenei) 21. Cea de-a doua interpretare a sfârşit prin a se impune, majoritatea părinţilor aderând la ideea că Edenul trebuie situat în extremitatea orientală a mapamondului, în locul unde răsare soarele şi de unde a început facerea lumii. Acest concept este deschis formulat de Petru Comestor: Paradisul terestru a fost creat a principio, id est a prima orbis parte. […] Sed a principio, idem est quod ad orientem22.

Începând cu Etimologiile lui Isidor din Sevilla, care a introdus modelul T-O în cartografia medievală, Edenul a fost amplasat în perimetrul superior al discului terestru, în punctul cardinal al Estului. Aceasta implică faptul că, atunci când oecumena este interpretată alegoric drept trupul lui Christos, Paradisul terestru corespunde capului divin. Pe harta din Ebstorf, lângă capul Fiului, cartograful a desenat într-un cartuş grădina lui Dumnezeu, cu Adam şi Eva sub copacul cunoaşterii mâncând din fructul oprit. Într-o lectură psihanalitică sau psihogeografică, aceasta sugerează o dislocare a Edenului de la poziţia uterină la poziţia orală. Este ca şi cum geografii creştini şi-ar fi propus inconştient să distrugă asocierea grădinii divine cu imaginea păgână a Marii Zeiţe şi să o cupleze cu o poziţie neutră sexual, şi anume cea pe care Freud consideră că reprezintă prima fixaţie a libidoului în schema progredientă a evoluţiei. Păcatul originar – j„ „+ f „i oon-ot crmfir mi o interdicţie privind poziţia orală, cu o prohibiţie totemică vegetală, mâncatul mărului declanşând apariţia apetitului sexual.

Cele două puncte consacrate de pe hărţile creştine –

Ierusalimul şi Paradisul terestru – erau aşadar situate pe raza simbolică a discului terestru, ce merge de la centru la extremitatea orientală a lumii, de la buricul la capul trupului cosmic. Într-adevăr, în toate povestirile medievale ale unor peregrinări sau călătorii întreprinse de călugări şi misionari, cavaleri şi diplomaţi, comercianţi şi aventurieri, fie ei reali sau fictivi, cele două puncte sunt cuplate în mod inextricabil. Cei care doresc să se întoarcă la grădina Edenului, închisă după păcatul lui Adam, trebuie să treacă mai întâi pe la Ierusalim, unde Christos a mântuit natura umană căzută. Astfel, într-o interpretare psihogeografică, raza de la Ierusalim la Eden, de la ombilicul la capul Christosului cosmic, marchează progresia de la existenţa şi hrănirea uterină (prin cordonul ombilical) la hrănirea orală a copilului proaspăt născut (pe gură).

Următorul stadiu din schema lui Freud este cel anal. Pentru a-i găsi un corelativ geografic pe hărţile T-O, trebuie să coborâm până în emisfera occidentală, sub Ierusalim, în Europa. Într-o interpretare teologică, acest parcurs descendent este chiar drumul pe care Adam şi Eva şi urmaşii lor au ieşit din grădina divină şi au început să populeze oecumena. Într-o interpretare fiziologică simbolică, el este şi traseul digestiv prin care mărul mâncat de protopărinţi s-a transformat, printr-o complexă evoluţie internă, dintr-un fruct comestibil tentant într-un reziduu decrepit. Această traiectorie anatomică digestivă corespunde călătoriei teologice a omului de la puritate la corupţie, de la imortalitate la damnare, de la starea adamică la condiţia postlapsară, de la Paradis la Infern.

Un echivalent geografic al poziţiei anale poate fi găsit în scrierile lui Antoine de La Sale, un scriitor din secolul al XV-lea care a semnat mai multe cărţi educative şi distractive pentru patronii săi italieni şi francezi. În Paradisul Reginei Sibila, Antoine de La Sale a compilat mai multe surse scrise şi orale asupra aşa-numitei peşteri a Sibilei, o grotă magică din sudul Italiei. Aşa cum se întâmplă cu toate tratatele epocii, La Sale doreşte să treacă în revistă toată ştiinţa tradiţională, astfel încât îşi

începe cartea cu o vedere panoramică a întregii lumi. Ca şi în cazul hărţii din Ebstorf, viziunea lui La Sale este antropomorfizantă, discul terestru fiind conceput ca un trup cosmic. Pe această hartă umană, peştera reginei Sibila apare ca opusul sau contrapartea Paradisului terestru.

Grota magică este evident o temă păgână, în care tradiţia greco-latină a peşterilor de incubaţie şi iniţiere (precum cea a eroului arhaic Trofonios) este combinată cu mitologiile celtice şi germanice asupra regatelor feerice subterane în care se poate intra prin falii şi fântâni vrăjite. Atunci când a moştenit aceste teme, creştinismul le-a satanizat, identificând lumea subterană cu Iadul şi pe locuitorii ei cu demonii şi cu oamenii damnaţi. Aceasta înseamnă că regina Sibila şi suita ei sunt o populaţie de feerie, care a căzut pradă, prin prisma acestei interpretatio christiana, unui fel de blestem sau damnare.

Având în vedere că Europa, din Italia până în Irlanda, era plină de asemenea rămăşiţe ale religiilor păgâne, Antoine de La Sale a conceput o metaforă anatomică a lumii, în care Paradisul terestru corespunde capului şi gurii trupului cosmic, în timp ce peşterile magice europene reprezintă intestinele şi anusul. Iadul, spune el, este aşezat la capătul corpului format de pământ, într-un loc unde toată murdăria, toate deşeurile şi duhorile celor patru elemente se adună la un loc. Aici locuiesc duşmanii lui Dumnezeu, care au fost condamnaţi, din cauza mândriei lor, să trăiască în fundul Iadului23. Mai exact, în concepţia lui La Sale, în Europa există două intrări către intestinele infernale. Una este Purgatoriul Sfântului Patrick, în Irlanda, iar cealaltă este reprezentată de insulele vulcanice Stromboli şi Vulcano, dintre Italia şi Sicilia. Aceste porţi către Iad corespund simbolic anusului trupului cosmic, La Sale asociind Infernul cu Cloaca.

În sfârşit, după poziţiile orală şi anală, al treilea stadiu din schema lui Freud, cel genital, îşi face şi el apariţia pe hărţile fantastice ale modernităţii timpurii. Voi exemplifica acest tip de proiecţii sexuale cu o călătorie

extraordinară (extraordinary voyage, voyage extraordinaire) din secolul al XVIII-lea, scrisă de Thomas Stretzer, A New Description of Merryland2A. Povestirea, îmbinând ironia şi ascuţimea de spirit cu pornografia, respectă toate protocoalele discursive ale jurnalelor de călătorie şi ale utopiilor epocii. Autorul pretinde că este, dacă nu descoperitorul, cel puţin un asiduu vizitator al ţării fericite numite Merryland. În legătură cu acest ţinut, el se întreabă de ce, deşi „vechii academicieni, peripateticieni şi stoici îl cunoşteau foarte bine", nu apare pe hărţile geografilor moderni. Merryland este astfel descrisă pe patternul insulei utopice, dificil sau chiar imposibil de localizat pe mapamonduri. Descrierea lui Stretzer imită şi parodiază îndeaproape Utopia lui Thomas Morus şi urmaşii săi ulteriori.

Alegoria antomică devine rapid evidentă, mai ales atunci când cititorul face efortul de a completa diferitele „toponime" cu vocalele lipsă:

Merryland [...] is situated in a law part of the continent, bounded on the upper side, or to the northward, by the little mountain called MNSVNRS, on the east and West by Coxasin and Coxadext, and on the South or lower i+ " the> Terra-Firma (Merryland [... este situat în partea de jos a continentului, fiind mărginit în partea de sus, sau către nord, de micul munte numit MNSVNRS, către est şi către vest de Coxasin şi Coxadext, iar către sud, în partea de jos, se deschide spre Terra-Firma).

Tot la nord, spune naratorul, se află two other pleasant little mountains, called BBY [...]; on the top of ea ch is a fine fountain, that yields a very wholesome liquor much esteemed, especially by the younger sort ofpeople (doi alţi mici munţi foarte plăcuţi, numiţi BBY [...]; în vârful fiecăruia se află câte un izvor din care ţâşneşte o băutură foarte hrănitoare mult apreciată de către oamenii foarte tineri).

Merryland is well water'd by a river, which takes its râse from a large rezervoir or lake in the neighborhood called VSCA, and discharges itself with a most impetuous

current and fearful cataract towards the Terra-Firma near the entry of the great Gulph (Merryland este bine irigat de către un râu, care ia naştere dintr-un mare rezervor sau lac din apropiere numit VSCA, şi se varsă cu un curent puternic printr-o cascadă impetuoasă către Terra-Firma în apropiere de intrarea în Marele Golf).

Explorarea psihogeografică avansează cu descrierile unui spacious CANAL care curge prin mijlocul ţinutului, a celor două forturi care îl străjuiesc – numite LBA –, a metropolei numite CLTRS, a fortăreţei NMPH, a Marii Trezorerii – sau Depozit numit UTRS sau a pământului – numită HMN, about which there have been great controversies and disputes among the learned, some denying there ever was such a place (care a provocat numeroase controverse şi dispute printre învăţaţi, unii susţinând că acest loc nu a existat niciodată).

În sfârşit, nu mai este necesar să precizăm că acest brav explorator al regatului Merryland se cheamă Roger Phfuquewell. În mod evident, avem de-a face cu o variaţiune libertină pe tema Ţării Cocagne, văzută însă nu ca un Paradis alimentar (o fantezie orală), ci ca un Paradise of pleasure, and Garden of delight (o fantezie sexuală).

S-ar părea, astfel, că principalele puncte cardinale ale hărţilor premoderne corespund unor proiecţii ale poziţiilor topice definite de Freud, ombilicală sau uterină, orală, anală şi genitală. Călătoriile pe mapamondurile „vrăjite” ale Evului Mediu şi Renaşterii sunt, la un nivel subliminal, nişte explorări ale imaginii corpului uman. Fiecare dintre aceste puncte psihogeografice au inspirat câte un corpus de texte, descriind diferite tipuri de aventuri iniţiatice şi călătorii extraordinare.

Căutarea Paradisului terestru situat în Extremul Orient a început în literatura anahoreţilor din deşertul Egiptului, cum este Sfântul Macarie şi discipolii săi, pe la sfârşitul secolului al IV-lea e.n. Tema a fost impusă şi dezvoltată într-o scriere din secolul al vitt. Ioo

numită Iter ad Paradisum (Călătoria la Paradis) –

intercalată în saga descriind călătoria lui Alexandru cel Mare în Asia, unul dintre textele cele mai circulate din primul mileniu al erei creştine. Ea a fost adoptată şi de către călătorii reali sau fictivi în Orient din perioada păcii mongolice (pax mongolica), de la Odoric din Pordenone şi Marco Polo la Jean Mandeviile şi Jean Witte de Hesse25.

Coborârile imaginare în măruntaiele infernale ale pământului, deşi constituiau o temă recurentă în miturile antice, au fost impulsionate, începând cu secolele al VIII-lea şi al IX-lea, de preluarea legendelor celtice irlandeze în cadrul literaturii latine medievale. Purgatoriul Sfântului Patrick din Irlanda de Nord a devenit ţelul călătoriilor unei serii de cavaleri şi aventurieri care căutau faima sau mântuirea, provenind din Anglia până în Ungaria, din Spania până în Islanda26. La sfârşitul Evului Mediu, scrierea lui Antoine de La Sale, Paradisul Reginei Sibila, este simptomatică pentru interesul renăscut faţă de peşterile de magie, cum erau cele de la Visignano şi Norcia (în Italia), sau cele de la Toledo, Sevilla şi Salamanca (în Spania), ale căror vechi ritualuri de incubaţie şi divinaţie hrăneau din plin imaginaţia magilor renascentişti.

În sfârşit, călătoriile iniţiatice au dobândit o dimensiune sexuală în cadrul genului modernist timpuriu al călătoriilor extraordinare şi utopice. În unele dintre aceste texte, imaginaţia genitală este încă ambiguă, precum în pamfletul lui Thomas Artus Isle des Hermaphrodites (1605) sau în romanul lui Gabriel de Foigny Les Aventures de Jacques Sadeur ou La Terre australe connue (1676). Fantasmele sexualităţii feminine au continuat o vreme să fie cenzurate sau asimilate imaginii masculinizate a amazoanelor, fapt vizibil în piese precum Les femmes militaires a lui Louis-Rustaing de Saint-Jory (1735) sau la nouvelle colonie ou la ligue des femmes a lui Marivaux. Însă pe măsură ce mentalitatea libertină câştiga teren în cultura europeană, reveriile sexuale încep să-i bântuie pe autori precum Paul Tallemant cu al său Voyage de llsle d'Amour (1663), şi Gabriel-François Coyer, cu a sa Découverte de l'Isle Frivole (1751),

pentru a culmina cu descoperirea de către Bougainville a „insulei lui Venus” în Tahiti.

În locul unei concluzii finale, aş vrea să atrag atenţia că aceste exemple de opere şi corpusuri de texte înfăţişând călătorii psihogeografice s-au impus de-a lungul celor două milenii ale culturii europene creştine într-o anumită ordine sau progresie. Simon Magul şi reveriile gnostice asupra Paradisului conceput ca un uter matern acoperă începutul primului mileniu. Călătoriile miraculoase către Paradisul oriental, situat în „capul” Christosului cosmic, s-au dezvoltat

— J; „™x + ” fQ o ramului mileniu şi în primele secole ale celui de-al doilea. Coborârile în peşteri magice şi purgatoriale au făcut subiectul unor naraţiuni începând cu secolul al VIII-lea irlandez până la sfârşitul Renaşterii (când au fost cenzurate de Contrareformă), în sfârşit, călătoriile imaginare prin utopiile sexuale au devenit posibile în literatura modernă timpurie până în Iluminism.

Ar fi foarte tentant de văzut în această dispunere istorică a questelor narative un fel de progresie freudiană a culturii europene, de la starea copilăriei la cea a maturităţii libidinale, corpusurile respective de texte fiind expresiile trecerii prin stadiile ombilical sau uterin, oral, anal şi genital. Există totuşi riscul ca o asemenea amplificare sau generalizare a psihogenezei individului la evoluţia unor colectivităţi şi civilizaţii să fie hazardată şi greu de argumentat chiar şi pentru cel mai dedicat psihanalist.

Note

1. Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977; Poetica spaţiului, traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

2. Mircea Eliade, Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magi-co-religios, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

3. André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, vol. II, „La mémoire et les rythmes”, Albin Michel, Paris, 1956,

pp. 162 sqq.

4. Abel Rey, La science dans l'Antiquité, vol. II, „La jeunesse de la science grecque", Paris, 1933, pp. 188 – 189; Charles Mugler, Deux themes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralite des mondes, Klincksieck, Paris, 1953, p. 20.

5. Françoise Dolto, Au jeu du deşir. Essais cliniques, Seuil, Paris, 1981; Seminaire de psychanalyse d'enfants, vol. II, Seuil, Paris, 1985; Maud Mannoni, L'enfant, să „maladie" et les autres, Seuil, Paris, 1967.

6. Tom Contey, The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 1996, p. 2.

7. Ibid., pp. 7 – 11.

8. Sigmund Freud, Opere III. Psihanaliză şi sexualitate, traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, pp. 116 – 119 şi passim.

9. Apud A.J. Wensinck, The Ideas of the Western Semites Concerning the Navei of the earth, Johannes Müller, Amsterdam, 1916, p. 19.

10. Mircea Eliade, Tratat de istorie a religiilor, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 345 sqq.

11. Guy Rosolato, La relation d'inconnu, Gallimard, Paris, 1978.

12. Tom Contey, op. cit., pp. 10 – 11.

13. Corin Braga, Le Paradis interdit au Moyen âge. La quete manquee de l'Eden oriental, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 19 – 52.

14. Ioan Petru Culianu, Gnozele dualiste ale Occidentului, traducere de Thereza Petrescu, Nemira, Bucureşti, 1995 (ed. a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2002).

15. Apud Frank E. Manuel şi Fritzie P Manuel, Utopian Thought in the Western World, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1979, p. 43.

16. C.G. Jung, Collected Works, vol. 9, „The

Archetypes and the Collective Unconscious", Princeton University Press, Princeton, Bollingen Series nr. XX.

17. E. Neumann, The Great Mother: An Analysis of the Archetype, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1955.

18. C.G. Jung, C. Kerenyi, Copilul divin, Fecioara divină (Introducere în esenţa mitologiei), Editura Amarcord, Timişoara, 1994; C. Kerenyi, Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter, Schocken Books, New York, 1977.

19. Mircea Eliade, op. cit., pp. 229 – 250.

20. C.G. Jung, Collected Works, vol. 5, „Symbols of Transformation".

21. Venerabilis Beda, Quaestiones super Genesim, în Patrologia e latinae, vol. 93, col. 267 – 268.

22. Petru Comestor, Historia scholastica, XIII, în Patrologia e latinae, vol. 198, col. 1075.

23. Antoine de La Sale, L'Excursion aux îl es Lipari, în Le Paradis de la reine Sibylle, prefaţă de Daniel Poiron, traducere şi postfaţă de Francine moralebrun, Stock, Paris, 1983, p. 66.

24. An. [Thomas Stretzer], A New Description of Merryland, Containing a Topographical, Geographical, and Natural History of that Country, tipărită şi vândută de J. Leak la Bath, şi de E. Curii, la Pope's Hean Rose-street Convent-Garden, 1741.

25. Corin Braga, op. cit., cap. II, III, IV.

26. A se vedea Michael Haren şi Yolande de Pontfarcy, The Medieval Pilgri-mage to St. Patrick's Purgatory. Lough Derg and the european Tradition, Clogher Historical Society, Enniskillen, 1988.

Capitolul 5

„Gândirea vrăjită" a exploratorilor

Ultimul dintre principiile nonempirice care au stat la baza hărţilor premoderne (ceea ce nu înseamnă că el nu continuă să aibă o influenţă obscură, dar la fel de insidioasă şi în geografia modernă) este cel ideologic. Relatările de călătorie şi mapamondurile ce reflectau informaţiile călătorilor şi influenţau apoi, la rândul lor,

relatările unor noi exploratori, pun foarte bine în evidenţă o dimensiune ideologică a viziunii pe care europenii şi-o făceau despre lumile noi descoperite. După cum arată Vincent Fournier, discursurile asupra necunoscutului ridică o problemă de imagologie:

enunţarea povestirii de călătorie (delicticele care marchează şi subliniază diferitele moduri ale subiectului în timp şi în spaţiu) este un veritabil enunţat cultural (ideologic). Prin ea tranzitează un discurs social banalizat care va „coloniza" spaţiul străin1.

Reprezentarea celuilalt, a străinului, depinde de stereotipurile culturale ale exploratorului. Acesta investeşte imaginile alterităţii cu energie afectivă şi sensuri simbolice, într-o tentativă inconştientă de a le reduce la imagini ale sinelui. Fiecare epocă îşi proiectează propria Weltanschauung asupra teritoriilor şi civilizaţiilor pe care le descoperă, fiecare mişcare culturală îşi imprimă propriile scopuri fantasmatice asupra exploratorilor pe care îi trimite dincolo de contururile sale geografice.

Departe de a fi relatări „obiective", naraţiunile de călătorie – reale sau fictive – au fost şi sunt nişte documente interioare, care depun mărturie asupra mecanismelor de formare a conştiinţei de sine prin confruntarea cu Celălalt, asupra proceselor de proiecţie a imaginilor depreciative, dar şi de introiecţie a celor flatante, asupra resorturilor mentalităţii eurocentrice. Conjugând metodele literaturii comparate, ale psihogeografiei, imagologiei şi istoriei mentalităţilor, am putea descoperi în istoria omului european un material revelator pentru o reflecţie analitică asupra rădăcinilor intoleranţei şi neînţelegerii interculturale. În capitolul de faţă, îmi propun să analizez aceste fenomene, aşa cum apar în literatura exploratorilor renascentişti.

Căutarea Indiilor şi a Paradisului terestru

Scopul prim al explorărilor Renaşterii a fost găsirea unei căi de acces spre Indii. Armatorii sperau să deschidă drumuri alternative spre Orient pentru a restabili comerţul cu mirodenii, pe care apariţia Islamului îl întrerupsese. Pe

hărţile foarte imprecise ale Evului Mediu, Indiile ocupau un sfert sau chiar o treime a lumii cunoscute. Ele se întindeau de la Nil, incluzând Etiopia şi estul Africii, până în extremitatea orientală a Asiei, unde se afla Paradisul terestru. Acest imperiu gigantic se credea că este condus de Preotul Ioan, un rege-pontif mitic a cărui legendă a fost impusă de un fals celebru din secolul al XII-lea adresat Papei şi regelui Franţei, aşa-numita Scrisoare a Preotului Ioan. Bazându-se pe nişte vagi informaţii asupra unor conducători creştini (de confesiune nestoriană) din Asia, precum şi asupra regatului creştin din Etiopia, europenii au încercat timp de mai multe secole să intre în contact cu acest rege-preot în care vedeau un posibil aliat împotriva musulmanilor. Se credea că bogăţia şi puterea sa militară erau uriaşe, comparabile doar cu cele ale Marelui Han, alt aliat potenţial, al cărui imperiu ocupa cealaltă jumătate a Asiei, din nordul Europei, prin Tartaria, până în China. Izolat în centrul oecumenei prin formidabila alianţă dintre Europa, Marele Han şi Preotul Ioan, Islamul urma să fie strivit rapid şi alungat definitiv din Ţara Sfântă.

Desigur, aceste proiecte de alianţă erau mai degrabă fantasmatice. De-a lungul secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea, suveranii Europei au trimis mai multe misiuni diplomatice (Ioan de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck, Odoric din Pordenone etc.) la succesorii lui Genghis-Han2; chiar şi Columb va pleca în expediţia spre „Indii” purtând scrisori de acreditare către Marele Han. Dar dacă Imperiul Mongol exista în realitate, Imperiul Preotului Ioan era mai greu de localizat pe hărţi. Şi asta deoarece sub numele regelui-preot fuseseră aşezate nimic altceva decât Indiile fabuloase din geografia antică şi medievală! Pe hărţile T-O şi pe sferele zonale, Indiile sunt regiunea cea mai îndepărtată de Europa. Jean Mandeville le situează la antipozii Angliei. Ele se află în proximitatea Paradisului terestru, fiind deci ţinuturile cele mai apropiate de locul Creaţiei şi de momentul Facerii. Prin urmare, în Indii pot fi întâlnite formele de viaţă cele mai primitive, cele mai monstruoase, dar şi cele mai pure şi necorupte. A călători

spre Indii însemna a plonja în necunoscut. Dacă am vedea în mapamondurile epocii nişte corelativi obiectivi ai psihicului european, atunci Indiile ar corespunde inconştientului colectiv. Imaginaţia eurofantasmele, visele şi coşmarurile.

Călătoria spre Orient în principiu, se poate ajunge în Indii pe două căi: mergând fie spre est, fie spre vest, fie pe uscat, fie pe ocean.

Modelul călătoriei terestre spre Orient a fost fixat de corpusul de legende referitoare la Alexandru cel Mare. În Antichitate, biografia împăratului macedonean a fost povestită şi rescrisă de istoriografi precum Ptolemeu Soter, Clitarh, Diodor, Quintus Curtius, Plutarh, Arian3. În secolul al III-lea al erei creştine, un scriitor din Alexandria, care şi-a luat ca pseudonim numele de Calistene, unul dintre camarazii lui Alexandru, a scris un Roman al lui Alexandru în care schiţează mitul eroului, ce va fi moştenit de Evul Mediu4. Romanul lui PseudoCalistene are un scop apologetic. Scriitorul îşi propune să sporească prestigiul cetăţii printr-o eroizare a întemeietorului ei. Alexandru este divinizat folosind simbolurile cultului eroilor din civilizaţia antică. Expediţiile sale militare sunt valorizate ca o questă iniţiatică a imortalităţii eroice. Alexandru capătă profilul atât al unui cuceritor războinic, cât şi al unui explorator mistic. Voletului istoric al cuceririi Orientului Mijlociu prin arme, apologistul îi adaugă un volet mitic cucerirea Indiilor prin cunoaştere. Explorarea fantastică a regiunilor inaccesibile şi necunoscute ale lumii devine în roman o modalitate de cartografiere a zonelor de umbră ale sinelui. Fascinaţia pe care Romanul lui Alexandru, în numeroasele sale reelaborări medievale, a exercitat-o asupra cititorilor (timp de secole, a fost cel mai citit text, după Biblie) pare să se fi datorat şi participării empatice pe care o suscita, şi procesului de autocunoaştere pe care îl declanşa prin intermediul imaginilor mitice. Aventura eroului macedonean era grefată pe constelaţiile de simboluri prin care gândirea colectivă explora necunoscutul. PseudoCalistene cuprinde

în naraţiunea sa aproape toate stereotipiile imaginare ale geografiei sacre, ale antropologiei exotice şi ale zoologiei şi biologiei teratologice culese din tratatele lui Herodot, Megastene, Ctesias, Strabon, Pomponius Mela, Pliniu, Solinus şi alţi eruditi din Antichitate.

Scopul questei protagonistului este dobândirea nemuririi. Mai multe imagini şi simboluri din legendă, cum sunt izvorul tinereţii sau mărul din grădina lui Dumnezeu, trimit la ideea de viaţă veşnică. Încoronarea questei lui Alexandru o reprezintă tentativa de cucerire a Paradisului terestru, povestită într-un episod numit Iter ad Paradisum (Călătoria la Paradis), care a circulat la început separat şi abia ulterior a fost integrat în roman. Pe hărţile medievale, dincolo de Indii se găseşte muntele grădinii biblice a Edenului. După ce a străbătut şi a cucerit întreaga oecumenă, Alexandru ajunge la capătul lumii fizice, în pragul împărăţiei de dincolo. Dar aici, un zid de netrecut, precum şi o interdicţie expresă îl opresc din elanul său de conchistador, eroul trebuind să-şi recunoască limitele5. Raţiunile teologice ale interdicţiei puse oamenilor de a se întoarce în Eden în Cartea Facerii vor fi clarificate într-un alt grup de legende medievale, avându-i ca protagonişti pe Sfântul Macarie şi pe alţi călugări plecaţi în căutarea Paradisului terestru6.

Informaţiile fantastice asupra Indiilor, vehiculate în Antichitate, au fost reluate, modificate, amplificate, transformate şi adaptate de către enciclopediştii şi compilatorii din Evul Mediu. Marile summae ale lui Isidor din Sevilla, Beda Venerabilul, Albert cel Mare, Roger Bacon, Jacques de Vitry, Vincent de Beauvais, Brunetto Latini, Pierre d'illy aveau ambiţia de a aduna la un loc şi de a clasifica toate cunoştinţele geografice, fizice, biologice, istorice şi astronomice ale epocii. În această tradiţie se înscrie şi Scrisoarea Preotului Ioan7. Document falsificat cu un scop politic (pentru a-i face propagandă Papei în confruntarea cu împăratul), epistola aşază Indiile fabuloase sub conducerea nu mai puţin fabuloasă a Preotului Ioan. În regatul acestuia sunt adunate la un loc

toate mirabilia din bestiarele, lapidarele, cosmografiile şi hagiografiile care obsedau imaginaţia medievală. Autorul trece în revistă animale mai mult sau mai puţin reale: olifans, dromaderi, cai albi, boi sălbatici cu şapte coarne, urşi albi, „lyons moult estranges” roşii, verzi, negri şi albi, asini sălbatici, „lievres sauvaiges grans comme ung mouton”, „chevaulx vers qui ont deux petites cornes” „griffons qui portent bien ung beufou ung cheval en leur nici”, yllerioni („oyseaulx lesquelz ont seignourie sur tous les autres oyseaulx du monde et ont couleur de feu et leurs helles sont tranchantes comme rasoirs”), tigri („oyseaulx [!] de sy grant force et vertus cu’ilz emportent bien ung homme tout arme et son cheval”), licorne verzi, negre şi albe („qui occisent le lyon aucunes foys”), fenix („de ses cendres se congrue nu vor et puys retourne ung oyseau”) şi salamandre („vers qui ne pevent vivre sans feu”).

Naratorul enumera apoi o serie de fiinţe cvasiumane: „une maniere d’omme qui sont cornuz lesquelz n’ont que ung oeil devant et troys ou quatre derrière”, antropofagi („des gens qui ne vivent fors que de chiar crue d’ommes et de femmes et de bestes”, hippopozi (gens qui ont les piez rons comme un cheval, aux tallons derrière”), amazoane

(„qui habitent une terre appele Feminie la Grant”), pytici şi pigmei care, încă de la Herodot, se războiesc cu berzele, sagitari („sont depuys la sainture en amont en forme d’omme, et contre bas en forme de

— J „™ „î” „romuri mai bune şaizeci de coţi înălţime

(aproximativ douăzeci de metri), dar astăzi nu mai au decât douăzeci (adică şapte metri), cinocefali combinaţi cu ihtiofagi şi troglodiţi (gens qui ont corps d’omme et la teste de chien, pe Von peut entendre leur langage et sont bons pescheurs, car Uz entrent au plus parfons de la mer et sont ung jour sans yssir dehors, et prennent de telz poyssons cu’ilz veulent, et viennent tous chargez en leurs maisons qui sont soubz terre”).

Nu lipsesc nici curiozităţile fizice, mai ales hidrografice: o mare de nisip, agitată de valuri, ce nu poate fi traversată, dar în care pot fi pescuiţi peşti delicioşi; o

fântână din care cel care „peut en boire de l'caue troys foys a jun, îi n aura maladie de trente ans, et quant îi aura beu îi luă sera avis qu'il alt mange toutes les meilleures viandes et espices du monde"; un râu plin de pietre preţioase, care curge atât de rapid, încât nu poate fi traversat, cu excepţia sâmbetei, când se odihneşte. Multe dintre pietrele preţioase au virtuţi magice: una produce un frig puternic, alta o mare căldură, o alta temperează excesul de căldură sau de frig, una luminează în timpul nopţii, alta produce întuneric în plină zi, pietre ce transformă apa în lapte sau în vin, pietre care momesc peştele şi vânatul, o piatră ce scoate flăcări dacă este udată în sânge de leu ş.a.m.d.

Ne-am aştepta ca astfel de informaţii să rămână închise în cărţile de ficţiune şi de plăcută petrecere a timpului (deleigtage) sau măcar în tratatele geografilor de cabinet. Dar ele apar şi în relatările unor călători adevăraţi în Asia. Rase monstruoase sunt evocate de Ioan de Plan Carpin (trimis în 1245 de către papa Inocenţiu al IV-lea la mongoli), de Guillaume de Rubrouck (mandatat în 1253 de regele Ludovic al IX-lea), de Odoric din Pordenone (franciscan în misiune la Marele Han între 1318 – 13308), în sfârşit, de Marco Polo, în care tradiţia a vrut să vadă un fel de globe-trotter, deşi asupra realităţii călătoriilor sale în Asia plutesc mai multe îndoieli9. Pentru ceea ce văd cu ochii lor, aceşti călători dau informaţii geografice, politice, istorice, antropologice şi etnografice în general fiabile. Dar imediat ce se pune problema de a interpreta informaţii primite din auzite, amere-fondul cultural tradiţional iese la suprafaţă. Astfel încât iată-l pe Marco Polo vorbind despre cinocefali: „Oamenii şi femeile au feţe de câine; se roagă la un bou ca la un zeu şi îi poartă efigia pe frunte". Sau pe Odoric din Pordenone fabulând asupra antropofagilor:

Carnea unui om, dacă este gras, e consumată la ei aşa cum e consumată la noi cea de bou. Neguţătorii care ajung în ţara aceasta duc cu ei oameni graşi pe care îi vând ca şi cum ar fi vorba de porci, şi aceştia sunt imediat omorâţi şi mâncaţi.

Acolo unde etnologii actuali ar vedea ingerarea ritualică a cărnii umane pentru preluarea puterii magice a mortului, Odoric vede o activitate calchiată după abatoarele europene.

Cea mai mare sinteză epică a călătoriilor medievale spre Orient este cartea lui Jean Mandeville, gentilom englez şi mare voiajor prin Asia, deşi critica actuală tinde să-l considere mai degrabă un burghez francez, Jean de Bourgogne, locuind la Liège, profesor de medicină şi mare explorator… de cabinet10. Compilând enciclopediile şi relatările de călătorie contemporane, Mandeville a oferit o imagine (imago), oglindă (speculum), un „curios tabel sinoptic al lumii" (Xavier Walter). El a făcut într-un anume fel bilanţul întregii gândiri geografice a Evului Mediu, ceea ce i-a atras o mare stimă (Cristofor Columb îl considera o autoritate), ce s-a menţinut până în secolul al XVII-lea, când au început să apară îndoieli în privinţa acestui „povestitor de minciuni". Marele scandal şi acuza de escrocherie au izbucnit însă abia în secolul al XIX-lea.

Mandeville îşi construieşte cartea pe două volete: o primă parte descrie drumul autorului până la Ierusalim, iar a doua – călătoria sa în Asia îndepărtată. Pentru prima expediţie, pe care este posibil ca Mandeville să o fi întreprins el însuşi, sunt folosite informaţii strânse din scrierile de pelerinaj şi ghidurile de pelerini din epocă, cum ar fi Eugesippus (Tractatus de distanciis locorum Terrae Sanctae), Jean de Wiirzburg, (Descriptio Terrae Sanctae), Burchard de Mont Sion (Descriptio Terrae Sanctae), Albert d'Aix (Historia Hierosolymitana) şi, cu precădere, Guillaume de Boldensele (Liber de quibusdam ultrama-rinis partibus). În ceea ce priveşte partea a doua, Mandeville îşi donează călătoria de cabinet pe relatările lui Odoric din Pordenone, Ioan de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck şi Marco Polo. După cum se vede, materialul narativ este desfăşurat pe geografia sacră a creştinismului medieval. Prima călătorie este un pelerinaj pios la Ierusalim, „buricul pământului". Prin aceasta, Mandeville revizitează istoria sacră a crucificării lui Iisus, sacrificiu ce

răscumpără căderea lui Adam şi a Evei. După ce păcatul originar este astfel răscumpărat simbolic, Mandeville poate începe cea de-a doua călătorie iniţiatică spre Paradisul terestru din Orientul îndepărtat. Desigur, călătorul nu va atinge acest centru sacru nu doar din respect faţă de dogma închiderii Edenului, ci şi pentru a nu încălca pactul de veridicitate:

Nu aş putea să vă vorbesc corect despre Paradisul terestru; regret faptul că nu am ajuns până acolo, dar, oricum, nu aş fi fost demn să fiu primit în el. Dar am să vă povestesc mai bine ceea ce mi-au spus despre el oameni de încredere.

Chiar dacă nu are curajul să afirme că ar fi vizitat grădina lui Dumnezeu, Mandeville nu se privează în schimb să relateze tot felul de miracole pe care le-ar fi văzut pe parcurs, prin Indiile fabuloase. El face în felul acesta o panoramă retrospectivă (care amestecă realul cu imaginarul) a tuturor minunilor ce bântuiau imaginaţia europenilor de la sfârşitul Evului Mediu: fete-dragon, femei locuite de şerpi pe care soţii le oferă spre deflorare trecătorilor, fenixul, amazoane, Gog şi Magog, sciapozi, diamante care se înmulţesc prin procreaţie, o stâncă magnetică ce provoacă eşecul tuturor corăbiilor cu montură de fier, fântâna tinereţii, peşti care se aruncă pe ţărm pentru a fi culeşi de pescari, troglodiţi, cinocefali, antropofagi, ciclopi, blemmyes, pytici, hermafrodiţi, Valea Periculoasă, marea de nisip, bragmani, grifoni, furnici păzitoare de aur (mari cât câinii), crocodili, orafles (girafe), cameleoni mari cât iezii, leorane-vi şi odenthos-ul etc. La Jean Mandeville, „gândirea vrăjită” atinge apogeul.

Călătoria spre Occident în secolul al XV-lea, prin redescoperirea hărţilor lui Ptolemeu şi perfecţionarea globurilor şi a mapamondurilor, precum şi a vaselor şi instrumentelor de navigaţie, Europa începe să caute noi căi de a ajunge în India. Portughezii sfârşesc prin a descoperi ruta Sudului, presupunând circumnavigaţia Africii. Spaniolii – şi, mai apoi, francezii şi englezii – explorează ruta Apusului, presupunând traversarea

Oceanului.

Aşa cum călătoriile spre Orient urmau modele clasice, călătoria spre Occident are şi ea un prototip mitic. Este vorba de călătoriile maritime iniţiatice întreprinse de eroi şi de călugări legendari din Irlanda păgână şi, mai apoi, creştină. În „materia Irlandei" (matière d'Irlande), în limba celtică sau în latină, apare o clasă epică de povestiri invocând peregrinări pe mare: aşa-numitele immrama. Obiectivul acestor queste nautice sunt corespondentul celtic al Insulei Fericiţilor din mitologia greco-latină, şi anume Mag Meii (Câmpia Fericiţilor) sau Avalon (Insula Merelor).

Protagoniştii immramelor pornesc în expediţie din diverse motive, care nu sunt neapărat legate de căutarea imortalităţii. Cei trei fraţi

Hui Corra (în Călătoria fraţilor Hui Corra) pleacă pe mare pentru a ispăşi masacrele pe care le-au comis printre creştinii din regiunea lor. Mael Duin (în Călătoria bărcii lui Mael Duin) îi caută pe asasinii tatălui său, care locuiesc pe o insulă din ocean. Bran (în Călătoria lui Bran spre Insula Femeilor) este invitat la călătorie de o apariţie misterioasă – o femeie care îl invită să o în. Ălnpnenă t, o;

magică. Snegdus şi MacRiagla (în Călătoria lui Snegdus şi MacRiagla) sunt călugări de la Mănăstirea Sfântului Colomban, care se hotărăsc să întreprindă o ailithre (peregrinatio pro amore Dei), un pelerinaj în cinstea lui Dumnezeu. În sfârşit, Sfântul Brendan, protagonistul celui mai cunoscut immram (Navigaţio Sandi Brendani Abbatis), ia calea apelor pentru a căuta Paradisul terestru11. Gradaţia scopurilor acestor călătorii, aşa cum le-am ordonat aici, urmăreşte procesul de creştinare a temei păgâne a questei iniţiatice.

Toţi aceşti navigatori rătăcesc pe ocean şi se opresc din insulă în insulă. Ei abordează rând pe rând diverse pământuri miraculoase, locuite adeseori de fiinţe nonumane: furnici uriaşe, cai monstruoşi, mistreţi de foc, oameni cu cap de câine, de pisică, de porc, uriaşi, ciclopi, fierari înspăimântători (căpcăuni), demoni etc. Aceste

insule sunt în afara coordonatelor spaţio-temporale obişnuite; în ele se produc fenomene stranii şi inexplicabile. Într-o insulă, culoarea animalelor sau a oamenilor se schimbă din alb în negru, şi invers; o alta este străbătută de un fluviu suspendat ca un curcubeu, în care se poate pescui cu lancea deasupra capului. O alta este suspendată pe un piedestal, iar alta are forma unei uriaşe coloane de argint. Într-un alt astfel de loc se află un castel nelocuit, păzit de o pisică, unde masa îi aşteaptă pe călători gata pusă. O altă insulă este locuită de oameni care râd continuu şi a căror veselie îi contaminează definitiv pe călătorii care li se alătură; o altă insulă provoacă efecte invers simetrice, de melancolie şi plâns neîncetat. Pe o insulă cresc mere miraculoase, care se regenerează permanent. Altundeva se află o fântână din care curge apă în zilele obişnuite, sau lapte duminica şi de sărbătorile martirilor şi bere şi vin la sărbătorile apostolilor sau Fecioarei şi la alte solemnităţi.

În immramele în care procesul de creştinare a miraculosului celtic este mai avansat, insulele tind să se grupeze în arhipelaguri ce corespund Infernului şi Paradisului. Fraţii Hui Corra ajung pe o mare de capete ce se lovesc unele de altele, apoi întâlnesc o moară infernală, unde sunt măcinate mizeriile lumii noastre şi, mai încolo, condamnaţi care nu au respectat duminica; aceştia sunt obligaţi să călărească un cal de foc, să ducă în spate lemne aprinse sau să fugă continuu, urmăriţi de un tăvălug de foc. Tot ei ajung şi pe o insulă unde cei care nu s-au pocăit în timpul vieţii sunt striviţi de dalele Iadului. Călugării Sfântului Brendan dau ocol unei fierării infernale şi ajung la un munte acoperit de fum, care este chiar gura Infernului. Aici stau de vorbă cu Iuda, care le povesteşte diversele chinuri pe care le suferă în fiecare zi a săptămânii, cu excepţia duminicii, când are parte de milostivirea lui Dumnezeu.

Arhipelagul complementar este constituit din insule paradiziace, locuite cel mai adesea de eremiţi şi de călugări. Mael Duin, fraţii Hui orra sau Sfântul Brendan

descoperă insule cu penitenţi solitari, insula eremitului şi a lacului tinereţii, insula unui om bătrân care cântă cea mai frumoasă dintre melodiile auzite vreodată, insule cu anahoreţi înveşmântaţi doar în propriul păr alb, insula mănăstirii Sfântului Ailbee etc.

În ceea ce priveşte punctul final al călătoriilor, immramele se împart între două teme mitice principale. În povestirile în care domină încă religia druidică, ideea de imortalitate este corelată Insulei Femeilor-zâne. Cei optsprezece membri ai echipajului lui Mael Duin abordează Mag Meii (Elizeul celtic) şi sunt primiţi de regină şi de şaptesprezece fete, cu care urmează să se căsătorească. Dacă rămân pe insulă, nu vor mai îmbătrâni şi nici nu vor muri vreodată. Bran, care locuieşte şi el pe Insula Femeilor timp de un an, descoperă la întoarcerea sa în Irlanda că aici au trecut sute de ani şi că cei care debarcă pe pământ se transformă imediat în cenuşă.

În legendele creştinate, fraţii Hui Corra sau Snegdus şi MacRiagla se alătură unor sfinţi sau comunităţi de călugări ce locuiesc pe terra repromissionis sanctorum, insule pe care Dumnezeu a orânduit să existe credincioşi cărora le-a dat permisiunea de a nu muri până la Apocalipsă (după modelul lui Enoch şi Ilie). În ceea ce-l priveşte pe Sfântul Brendan, acesta caută pe apele Oceanului occidental nimic altceva decât Paradisul terestru. La capătul celui de-al şaptelea an de călătorie, el atinge într-adevăr Insula Paradisului, pe care îngerii i-o prezintă într-un fel de vizită ghidată. În acord cu dogma închiderii grădinii Edenului, expediţia se opreşte la poarta Paradisului celest, unde nimeni nu poate intra în timpul vieţii, iar Sfântul Brendan se întoarce în Irlanda.

Cristofor Columb şi paradisul american

Toate aceste informaţii privind atât Indiile fabuloase, cât şi insulele magice al Oceanului se regăseau în cosmografiile şi pe mapamondurile şi globurile de la sfârşitul Evului Mediu. Cristofor Columb şi-a proiectat călătoria folosind asemenea hărţi12. Plecând de la ipoteza globului terestru, el aprecia că ar putea ajunge în Indii pe

calea maritimă, circumnavigând pământul. Deşi planul era inovator, gândirea lui Columb rămâne profund impregnată de imaginarul medieval. Dincolo de scopul declarat al rutelor călătoriilor sale, se întrevede caroiajul sacru al hărţilor T-O. Toate cele trei puncte importante ale axei care descrie istoria biblică a omenirii se regăsesc pe traseul său: Răsăritul (începutul Lumii), Ierusalimul (Centrul Lumii) şi Apusul (Sfârşitul Lumii). Într-adevăr, amiralul pleacă spre Extremul Occident pentru a descoperi regiunile fabuloase ale acestui spaţiu (Taprobana, Ofirul, Chersonesul de Aur) şi pentru a accede în acest fel la bogăţii care ar fi permis regilor catolici să finanţeze cruciada de recucerire a Ierusalimului. Este ca şi cum călătoria sa şi-ar fi propus să străbată nu doar jumătate din circumferinţa globului (din Spania în Indii), ci întreaga sa circumferinţă (din Spania la Ierusalim, prin Indii). Columb se pregăteşte nu doar să descopere pământurile bogate în aur ale Asiei, ci şi să-l întâlnească şi să-i înmâneze scrisori de acreditare Marelui Han din Cathay (dinastia mongolă încetase de mai bine de un secol să conducă în China, dar europenii nu ştiau acest lucru). Capitalul astfel obţinut şi alianţa cu succesorul lui Genghis-Han ar fi permis suveranilor spanioli să întreprindă ultima cruciadă, cea care precedă cea de-a doua venire a lui Christos.

Cristofor Columb şi exploratorii care i-au succedat percepeau teritoriile pe care le descopereau prin grila de interpretare a „gândirii vrăjite”. De fiecare dată când datele empirice erau insuficiente, vagi, greu de interpretat sau contradictorii, ei făceau apel la reperele stabilite de cosmografiile medievale, decupând realitatea necunoscută după sistemul de simboluri ale gândirii mitice (gândirea „ştiinţifică” nu va apărea decât un secol mai târziu, cu Descartes şi Bacon). Fiind convins (sau dorind să se lase convins) că a ajuns în Indii, Columb descoperă în Americi monştrii din Romanul lui Alexandru şi din Călătoria lui Mandeville. Astfel, el identifică imediat amazoanele atunci când un „indian” îi povesteşte că Insula Matinino (Martinica) este locuită exclusiv de femei fără soţi. Nu are

nicio ezitare în a raporta regilor, în ceea ce priveşte provinciile Cubei, că „una dintre ele se numeşte Avan şi că acolo se nasc oameni cu coadă”. Din întâlnirea legendelor şi a practicilor rituale aborigene cu miturile europene asupra ciclopilor, căpcăunilor şi antropofagilor, ia naştere imaginea Canibalului. Localnicii îi povestesc amiralului despre o mare insulă (Haiti), locuită de oameni care au un singur ochi în mijlocul frunţii şi de alţii, pe care îi numesc canibali şi care le inspirau o spaimă cumplită. Imediat ce au înţeles că se îndreptau spre această insulă, el [Columb – relatarea este reprodusă de Bartolomé de Las Casas] arată că au fost cuprinşi de spaimă, fiindcă spuneau că oamenii aceia îi vor mânca.

De la întâlnire nu lipsesc nici cinocefalii: „Povesteau [localnicii] ca duşmanii lor nu aveau decât un singur ochi şi capete de câine”. Atunci când totuşi se arată sceptic, Columb o face doar pentru a combate mitul local cu un mit european:

În ce îl priveşte, amiralul era convins că aceştia mint. Bănuiala sa era că în realitate (duşmanii) erau supuşi de oamenii Marelui Han, care veneau să-i ia prizonieri.

Cea mai spectaculoasă răstălmăcire pe care „gândirea vrăjită” i-o induce lui Columb a avut loc în cursul celei de-a treia călătorii, când genovezul abordează pentru prima oară nu insulele caraibiene, ci marele continent american. Coborând spre sud cu speranţa de a găsi o trecătoare ce-l va conduce direct spre Asia, amiralul trece cu dificultate de un canal „mugind cu un zgomot uriaş”, pe care-l numeşte Golful Balenei (sau Strâmtoarea Dragonului), gândindu-se poate la Jasconius, uriaşa balenă pe spatele căreia Sfântul Brendan sărbătoreşte în mai multe rânduri Pastele, şi pătrunde în delta fluviului Orinocco. Impresia că se afla „la capătul Orientului, în locul unde se sfârşesc toate pământurile şi toate insulele”, insulele paradiziace populate de oameni ducând o viaţă adamică pe care le întâlnise până atunci, „temperatura extraordinar de blândă” care domneşte în Caraibe, masa imensă de apă dulce a Orinoccoului (care trimite la izvorul

din care iau naştere cele mai mari patru fluvii din cosmografia medievală), „toate acestea, scrie amiralul, ne oferă indicii foarte clare asupra proximităţii Paradisului terestru". Poziţionându-se de altfel corect pe mapamondurile epocii sale, Cristofor Columb conchide că a ajuns pe ţărmul muntelui Edenului. Este atât de convins de acest lucru, încât nu ezită să construiască o teorie cosmografică fascinantă:

Am ajuns astfel la concluzia că pământul nu este rotund, aşa cum se crede. El are mai degrabă forma unei pere, perfect rotunde peste tot, cu excepţia locului unde coada ei formează o umflătură; sau a unui ghem perfect rotund care ar avea într-un punct anume al suprafeţei ceva asemănător sfârcului unei femei. Partea care corespunde acestui mamelon este cea mai înaltă şi cea mai apropiată de cer; ea se află sub linia ecuatorială, în interiorul acestei mări numite Ocean, la capătul extrem al Orientului.

Succesorii lui Columb vor rămâne sub puterea aceluiaşi miraj exercitat de teritoriile necunoscute, deşi şocul iniţial al descoperirii Noii Lumi începe să scadă progresiv. Confundată la început cu Asia, America moşteneşte toată gama de mirabilia a Indiilor fabuloase. Teologii şi erudiţii epocii vorbeau de o translatio imperii de la est la vest (deplasarea centrului Imperiului european, de la Grecia lui Alexandru la Roma imperială, la Sfântul Imperiu Romano-German şi la regatele renascentiste ale Spaniei, Franţei şi Marii Britanii), urmată de o translatio studiorum (mişcare a centrelor de ştiinţă către vest) şi chiar de o translatio ecclesiae (din Lumea Veche, coruptă de erezii, în Lumea Nouă, ţinut de o puritate naradisiară, i r>O fo' «+

adevărata translaţie a fost cea a civilizaţiei occidentale şi a topoilor ei mitici în lumea proaspăt descoperită. Imaginile, simbolurile, figurile şi legendele clasice şi creştine sunt proiectate asupra realităţilor geografice şi etnografice ale Americilor. Mirabilia europene sunt grefate pe legendele locale, ele se perpetuează în decorurile noi sau dau naştere unor mituri

noi, cum sunt cele ale Eldoradoului, Cetăţii de aur Cibola, Cetăţii vrăjite a Cezarilor etc.

America de Nord

Privind către nord, mai sus de Caraibele lui Columb, următorul punct de coagulare a fantasmelor şi reveriilor paradiziace a fost Florida, „insula înflorită”, descoperită de Juan Ponce de Leon în 1512. Conchistadorul se îndrepta spre insula Bimini, cu scopul de a obţine o capitulaci în (concesiune) regală asupra unor pământuri proaspăt descoperite. Pe 2 aprilie, în ziua de Florii, el acostează în peninsula nord-americană, botezând-o cu un nume ce reflectă impresia edenică pe care i-o producea. De la populaţiile locale, Ponce de Leon află legenda despre „un rio, o fuente, que decian remoqaba” („un râu sau un izvor, care se spunea că întinereşte”). În Istoria sa despre Lumea Nouă, Fernández de Oviedo face un comentariu sceptic – chiar dezabuzat – asupra acestui avatar american al Fântânii Tinereţii din Romanul lui Alexandru:

Juan Ponce a armat două caravele şi a pornit spre nord, unde a descoperit insulele Bimini, aflate în partea septentrională a Insulei Fernandina, şi de aici s-a răspândit acea poveste a fântânii care întinereşte şi îi transformă pe bătrâni în băieţi; asta se petrecea în anul 1512. Acest zvon era atât de răspândit şi de întărit de indienii din părţile acelea, încât căpitanul Juan Ponce şi oamenii săi şi caravelele lor au zăbovit, cu multe greutăţi, mai mult de şase luni în acele insule ca să caute zisul izvor, lucru care a fost o bună glumă din partea indienilor şi o şi mai mare prostie din partea creştinilor, care au luat-o în serios şi au pierdut timpul căutând-013

În nordul Floridei spaniole, Giovanni da Verrazano explorează, la rândul său, un litoral cu o înfăţişare paradiziacă. Finanţat de către comercianţi şi bancheri din Lyon şi din Rouen, care îl puseseră în contact cu armatorul Jean Ango din Dieppe, căpitanul florentin ridică ancora în 1523. O furtună care îi loveşte în regiunile septentrionale obligă trei dintre cele patru nave să se întoarcă în Europa. Verrazano reia ruta doar cu vasul La Dauphine, acostează

în America, în nordul Floridei (în Carolina actuală), explorează faţada atlantică a conti

— T – i „QT.p New Jersey – este primul care prospectează golful viitorului New York – şi îşi încheie călătoria în Terra Nova. Din nefericire, intenţia iniţială a lui Verrazano şi a armatorilor săi, ca şi în cazul lui Columb, nu era aceea de a explora un continent nou, ci de a găsi un drum către Cathay. Or, căpitanul mărturiseşte: „nu mă aşteptam să întâlnesc un asemenea obstacol din partea pământului nou pe care l-am descoperit” 14.

Confruntat cu un continent necunoscut, pe care îl numeşte Francesca şi pe care îşi propune să-l descrie într-o Relation du voyage de la Dauphine a François Tr, Roi de France, Verrazano recurge la topoii culturii umaniste:

Copacii au culori atât de variate şi pădurile sunt atât de frumoase şi de plăcute, încât sunt greu de descris. Şi Maiestatea Voastră să nu-şi imagineze că seamănă cu Pădurea Hercyniană sau cu amarele singurătăţi ale Sciţiei şi ale ţinuturilor septentrionale pline de copaci grosolani: pădurile de aici sunt formate şi împodobite cu palmieri, dafini şi chiparoşi şi alte specii necunoscute europenilor. Aceşti copaci emană la mari distanţe arome foarte suave […]. Aerul este salubru, curat şi fără excese de cald şi frig. În această regiune, şi vânturile sunt blânde. Cele care suflă cel mai adesea în timpul verii sunt corusul şi zefirul.

După aceste descrieri bucolice şi pastorale, lui Verrazano nu îi mai rămâne decât să boteze noile ţinuturi cu numele de Arcadia, intrat în modă cu faimoasa operă din 1504 a lui Sannazaro.

În această lume, Verrazano situează o populaţie care aminteşte de Vârsta de Aur a culturii clasice. „Rasa aceasta este cea mai frumoasă şi cea mai rafinată dintre câte am întâlnit”. „Femeile sunt şi ele bine făcute şi frumoase. Sunt foarte graţioase, au un aer agreabil şi un aspect plăcut”. „Aceşti indigeni sunt foarte generoşi şi dăruiesc tot ceea ce au”. „Trăiesc până la adânci bătrâneţi şi sunt rareori bolnavi”. „Credem că nu au nicio religie şi că trăiesc în completă libertate, datorită completei lor

neştiinţe”. Inocenţa preadamică atribuită locuitorilor Noii Lumi va sta la baza imaginii „bunului sălbatic” şi a utopiilor de tip deist, care resping ideea de păcat originar.

Mai la nord, este rândul lui Jacques Cartier să exploreze continentul american şi să-i impună structurile mentale ale gândirii vrăjite a europenilor. Între 1534 şi 1542, navigatorul din Saint-Malo conduce trei expediţii care explorează golful şi râul Sf. Laurenţiu, urcând Pană la aşezările indiene de la Stadacone (actualul Québec) şi Hochelaga (Montrealul). Asemenea predecesorilor săi, şi Cartier este în căutarea faimoasei „trecători din nord-vest” (prin simetrie cu strâmtoarea Magellan, din sudul Americilor) care să-i permită accesul către Asia. De altfel, conturul Noii Lumi era deocamdată foarte nebulos, geografii nu reuşiseră să-şi dea seama dacă America de Nord este un continent izolat sau o prelungire a Asiei. Astfel încât, urcând pe râul Sf. Laurenţiu către Hochelaga, Cartier se pare că era convins că această importantă aşezare a huronilor era Cambaluc, capitala Marelui Han din Cathay.

Gândirea vrăjită a lui Cartier se manifestă în primul rând prin choronimele (numele de locuri) pe care căpitanul le atribuie ţinuturilor descoperite. Simbolismul şi limbajul mitic joacă, în aceste cazuri, rolul unor metafore ce oferă cea mai bună aproximare a experienţelor trăite. Analizând Les representations du nouveau monde dans les Voyages de Cartier, Robert Melancon identifică trei stereotipuri mitice pe care exploratorul le aplică Canadei: „deşertul steril şi lipsit de interes”, „Edenul de dinaintea păcatului” şi Noua Lume, ca teatru al unor poveşti miraculoase.

„Ţara pustie” este primul ţinut întâlnit de Cartier în această lume aflată dincolo de „Ultima Thule” a anticilor şi de Lumea Nouă a modernilor. Pătrunzând în Golful Sf. Laurenţiu prin strâmtoarea nordică, exploratorul înaintează de-a lungul unei coaste deşertice pe care „on ne doibt nommer Terre Neuffve mais pierres et rochiers (effarables) et mal rabottez”. Refăcând aceleaşi sinapse şi asociaţii simbolice – precum călugării navigatori irlandezi

–, Cartier crede că acest ţinut este „pământul pe care Dumnezeu i l-a dat lui Cain” 15 (cf. Cartea Facerii, 4, 12: „Când vei munci pământul, să nu-ţi mai dea vlaga lui! Zbuciumat şi fugar să fii pe pământ!”). În tradiţia medievală, Cain era considerat strămoşul raselor impure ale lui Gog şi Magog, pe care Alexandru le închisese cu o poartă de oţel în ţinuturile îndepărtate ale Siberiei. Orientându-se pe hărţile epocii, Cartier ajunsese aşadar în regiunea blestemată a acestor populi incluşi. Pe de altă parte, pământul lui Cain (proscrisul de Dumnezeu) aminteşte şi de insula infernală din tradiţia irlandeză, întâlnită de Sfântul Brendan, locuită de celălalt mare proscris, Iuda.

Al doilea stereotip mitic – cel al grădinii Edenului – se activează în imaginaţia exploratorilor câteva zile mai târziu, când descoperă Golful Căldurii. Cartier îi face o descriere la fel de minunată, precum cea a Sfântului Brendan, ajuns la Paradisul terestru:

Nous cogneumes que se sont gens qui seroient fassilles a convertir qui vont de lieu en aulstre vivant et prenant du poisson au temps de pescherie pour vivre. Leur terre est en chaleur plus temperee que la terre d’Espaigne et la plus belle qui soict possible de voir (Ne-am dat seama că aceşti oameni, care merg dintr-un loc într-altul trăind din prinderea de peşti –”, „… orule He nescuit, vor fi uşor de convertit. Pământul lor se află într-o zonă de căldură mai temperată decât pământul Spaniei şi este cel mai frumos din câte pot fi văzute) 16.

Din panoplia Canadei paradiziace nu lipseşte arborele vieţii, ale cărui virtuţi regenerative exploratorii le descoperă la arborele Annedda (Thuja occidentalis). O poţiune pregătită din scoarţa acestui copac vindecă miraculos de scorbut întregul echipaj:

Fost après cu’ilz eu curent beu Uz curent l’advaintage, qui se trouva estre ung vray et evydent miracle car de toutes maladies de quoy Uz estoient entachez après en avoir beu deux ou troys fois, recouvrerent santé et garison tellement que tel y avoit

desdits compaignons qui avoyt la grosse verolle puis cinq ou six ans au paravant la diete maladiea este par icelle médecine cure nectement. Apre ce avoyr vu et cognu y a telle presse sus ladicte médecine que on se voulloyt tuer a qui premier en auroyt de sorte que ung arbre aussi groz et aussi grand que je veidz jamays arbrea este employe en moings de huict jours lequel a faict telle operation que şi tous les médecins de Louvain et Montpellier y eussent este avecq toutes les drogues d'Alexandrie Uz n'en eussent pas tant faict en un an que ledict arbre en a faict en six jours (Imediat ce au băut i-au simţit binefacerile, ceea ce a fost un miracol adevărat şi de netăgăduit, fiindcă toate bolile care îi chinuiau, după ce au băut de două sau de trei ori, s-au vindecat şi s-au lecuit, cum s-a întâmplat cu unul bolnav de sifilis de cinci sau şase ani a cărui boală a fost vindecată de tot de leacul mai sus pomenit. După ce au văzut aceasta, toţi s-au repezit asupra doctoriei, mai-mai să se ucidă care să bea primul, iar un copac, cel mai lat şi mai mare din câţi am văzut, a fost folosit în mai puţin de opt zile, şi a avut o asemenea lucrare, încât toţi medicii din Louvain şi Montpellier, cu toate doctoriile din Alexandria, nu ar fi făcut ceea ce a făcut copacul acesta în şase zile) 17.

În imaginaţia lui Cartier, Canada apare şi ca teatrul unor poveşti prodigioase. Astfel, ea este contaminată de mitul (specific american) al Eldoradoului, pe care cucerirea imperiilor aztec şi incaş îl amplificase spectaculos. Fantasmele de îmbogăţire ale exploratorilor Canadei sunt provocate şi hrănite de relatările indienilor asupra „Regatului din Saguenay":

Şi ne-au dat de înţeles că, în acel loc, oamenii sunt îmbrăcaţi cu haine ca noi şi că există numeroase oraşe şi locuitori şi oameni buni, care au mari cantităţi de aur şi de aramă roşie18.

Expediţia ulterioară a lui Roberval va fi însărcinată de Francisc 1 nu doar să colonizeze ci, la o adică, să atace şi să cucerească Presupusul regat al Saguenayului.

Şi, deşi aceste expediţii eşuează (deoarece nu au

găsit regatul dorit), mitul nu moare aşa de uşor. El se hrăneşte cu precădere din cosmografiile de cabinet, precum cea a lui Jean Alfonse din 1544. Acest manuscris, dedicat lui Francisc I şi inspirat din Cartier, întinde suprafaţa Perú-ului (faimos pentru bogăţiile incaşe) nu doar pe teritoriul Antilelor (ceea ce se întâmplă şi la geograful André Thevet), ci şi al Americii de Nord, unde întâlneşte mitul celor Şapte Oraşe ale Cibolei:

Les terres en tirant vers Ochelaga sont beaucoup meilleures et plus chauldes que celles de Canada; et tient ceste terre de Ochelaga au Figuyer et au Perou, en laquelle abunde or et argent. Veu aussi que ceulx de la terre client que en la viile nommee Cebola, qui est par les trente et cinq degrez de la haulteur du polle artique, les maisons sont toutes couvertes d'or et d'argent, et sont serviz en vaisseaulx d'or et d'argent (Pământurile dinspre Ochelaga sunt cu mult mai bune şi mai calde decât cele ale Canadei; iar acest ţinut al Ochelagăi aparţine de Figuyer şi de Perú, unde aurul şi argintul se găsesc din belşug. Iar oamenii locului spun că în oraşul numit Cibola, care se află la treizeci şi cinci de grade înălţime faţă de polul arctic, casele sunt toate acoperite cu aur şi argint, şi se mănâncă din vase de aur şi de argint).

Legendele americane sunt grefate apoi pe mitul despre bogatul Cathay popularizat de Marco Polo, Jean Alfonse ţinând să precizeze că „aceste pământuri ţin de Tartaria, fiind capătul Asiei, dacă ne uităm pe globul lumii" 19. După cum am arătat, în secolul al XVI-lea, America de Nord nu fusese încă delimitată de Asia. Însărcinarea (commission) regală pe care Francisc I i-o dă lui Cartier în 1540 spune:

Et entre aultres y eussions envoye nostre cher et bien ame Jacques Cartier, lequel auroict descouvert grand pays des terres de Canada et Ochelaga, faisant un bout de l'Asie du coste de l'Occident (Şi printre alţii l-am trimis acolo şi pe dragul şi iubitul nostru Jacques Cartier, care a descoperit întinsele pământuri din Canada şi Ochelaga, ajungând în capătul Asiei prin partea Apusului) 20.

America de Sud

America de Sud, care fusese recunoscută drept un continent separat încă de la expediţiile lui Amerigo Vespucci între 1497 şi 1504, a hrănit, la rândul ei, prejudecăţile mitice ale exploratorilor. O tentativă de colonizare franceză în Brazilia, concepută de amiralul Gaspard de

Coligny ca o contrapondere la imperiile Portugaliei şi Spaniei, a inspirat două lucrări de o mare valoare etnografică (poate mai puţin ştiinţifică): cea a lui André Thevet, Les singularitez de la France

Antarctique (1557) şi a lui Jean de Lery, Histoire d'un voyage faict j. d – 7 /ic7Q\ r* – ikkk ririmă nave conduse de cavalerul Nicolas Durând de Villegagnon ancorează în Rio de Janeiro cu intenţia de a întemeia aici o colonie (aceasta va fi distrusă în 1560 de flota portugheză a lui Mem de să). André Thevet face parte din grup, dar este obligat să părăsească America, după doar zece săptămâni, din cauza unei febre care l-a chinuit încontinuu. El aduce cu el în Franţa un dosar cu mai multe anchete colective şi anonime asupra obiceiurilor localnicilor, făcute în bună măsură la îndemnul lui Villegagnon. Thevet prelucrează acest dosar cu ajutorul unui literat, Mathurin Heret (care, de altfel, va deschide mai apoi un proces de paternitate literară), şi îl publică sub titlul Les singularitez de la France Antarctique.

Efortul depus de cuplul Thevet-Heret în pregătirea materialului are două aspecte. În primul rând, informaţiile asupra nativilor brazilieni sunt aşezate în rama unei povestiri de călătorie. Thevet pune cap la cap mai multe relatări (ale lui Columb, Vespucci, Ponce de Leon, Pizarro, Orellana, Cartier etc), în aşa fel încât să alinieze pe un singur parcurs tot ceea ce se ştia în Franţa despre descoperirile geografice, de la est la vest şi de la sud la nord. Periplul începe aşadar cu o coborâre spre sudul Africii, înconjurarea acesteia până la Madagascar, apoi cu întoarcerea spre America de Sud, cu două opriri la Rio de Janeiro şi pe Amazon, cu urcarea spre Antile (care sunt

ataşate Perú-ului), apoi spre Florida şi America de Nord, până în Canada. În al doilea rând, informaţiile de călătorie sunt dublate de un comentariu erudit, cu trimiteri la mitologia şi ştiinţa clasică, având rolul, după cum arată editorul textului, Frank Lestringant, de a transforma datele necunoscute în informaţii cunoscute. Deşi are meritul de a-i orienta mai uşor pe cititori, această procedură are desigur şi defectul de a introduce alterări şi false efecte de perspectivă.

Deformările clasicizante se fac simţite, printre altele, în două puncte de mare interes descriptiv, acolo unde şi sursele locale ofereau mai multe informaţii; şi anume, în prezentarea canibalilor şi a amazoanelor. Este evident că nu ne putem aştepta ca erudiţii Renaşterii să fi înţeles funcţia riturilor şamanice de preluare a puterii (a forţei de viaţă) de la duşmani sau de la rudele moarte şi de purificare, după uciderea unor astfel de prizonieri. De aceea, îi vedem pe Thevet-Heret, îmbibaţi fiind de tradiţiile asiatice asupra antropofagilor din Sciţia şi din India, traducând riturile sacrificiale umane în „limbajul" european al măcelarilor care cresc, omoară animale şi pregătesc carnea (de preferinţă de porc) destinată consumului.

Le prisonnier […] sera fort bien trăite quatre ou cinq jours, après on lui baillera une femme, par aventure la fille de celui auquel îi sera le prisonnier, pour entierement lui administrer ses necessites à la couchette ou autrement; cependant est trăite des meilleures viandes que Von pourra trouver. s el. uAinnt à l'engraisser comme un chapon en muie jusques au temps de le faire mourir. […] Le corps, ainsi mis par pieces et cuit a leur mode, sera distribuie a tous, quelque nombre qu'il y alt, a chacun son morceau. Quant aux entrailles, Ies femmes communement les mangent, et la fete, ils la rezervent a pendre au bout d'une perche sur leurs logettes, en signe de triomphe et victoire; et specialement prennent plaisir a y mettre celles des Portugais (Prizonierul […] va fi foarte bine îngrijit patru sau cinci zile, apoi i se va da o femeie, care poate să

fie fiica celui care l-a luat prizonier, ca să îi satisfacă toate nevoile aşternutului sau de alt fel; în acest timp el este hrănit cu cele mai bune cărnuri găsite, cu scopul de a-l îngraşă ca pe un clapon până va fi omorât. […] Corpul său, făcut bucăţi şi gătit după obiceiurile lor, va fi distribuit tuturor; oricât ar fi de mulţi, fiecare îşi primeşte partea. În ceea ce priveşte măruntaiele, acestea sunt mâncate de obicei de femei, iar capul îl pun într-o ţeapă deasupra adăposturilor lor, ca semn de triumf şi de victorie; mai cu seamă le place să arboreze capetele portughezilor) 21.

În ceea ce priveşte portretul amazoanelor, acestea beneficiază de o modelare şi mai radicală, deoarece, spre deosebire de canibalii tupi-guarani, pe care Thevet îi cunoscuse „pe viu”, femeile luptătoare nu apăreau decât într-o relatare de călătorie. E vorba de expediţia lui Francisco de Orellana, fost tovarăş al lui Pizarro în cucerirea Perú-ului şi primul explorator al fluviului amazonian în anii 1540 – 1541. În timpul acestei călătorii, în care a coborât de-a lungul cursului fluviului din Anzi până la Atlantic, Orellana a fost atacat la un moment dat de o populaţie care i s-a părut a fi alcătuită exclusiv din femei. Mitul antic al amazoanelor a constelat imediat în imaginaţia sa, ceea ce l-a făcut să boteze fluviul cu numele Amazon. Deşi îndoielile planau asupra veridicităţii identificării făcute de conchistadorul spaniol, Thevet şi Heret nu ezită să dea crezare mitului:

Unii ar putea spune că nu ar fi amazoane, dar, în ce mă priveşte, cred că este vorba chiar de amazoane, trăind chiar aşa cum aflăm că trăiau amazoanele din Asia.

Astfel încât cei doi amplifică o informaţie, foarte vagă şi îndoielnică, pe canavaua descrierii standard a amazoanelor:

Elles sont separees d’avec les hommes et pe les frequentent que bien rarement, comme quelquefois en secret la nuit ou a quelque autre moment determine. Cepeuple habite enpetites logettes et cavernes contre les roches, vivent de poisson ou de quelques sauvagines, de racines et quelques bons fruits que porte ce terroir. Elles

tuent leurs enfants mâles, incontinent après les avoir mis sur terre; ou bien les remettent entre les mains de celui auquel elles les pensent appartenir. Şi c'est une femeile, elles la retiennent a soi, tout ainsi que faisaient les premières Amazones (Trăiesc despărţite de bărbaţi şi nu merg la ei decât foarte rar, fie câteodată noaptea pe ascuns, fie cu alte ocazii precise. Acest popor locuieşte în mici adăposturi şi caverne ascunse în stânci [avem de-a face cu o contaminare cu figura troglodiţilor], se hrăneşte cu peşte şi câteva legume sălbatice şi fructe care cresc pe pământul lor. Ele îşi omoară copiii de parte bărbătească, imediat după ce îi aduc pe lume, sau îi dau bărbaţilor care cred că le-ar putea fi taţi. Iar dacă sunt fetiţe, atunci le ţin cu ele, la fel cum făceau şi primele amazoane) 22.

Şi, pentru a anticipa orice îndoieli privind posibilitatea existenţei acestei populaţii legendare în America, Thevet (sau, mai degrabă, Heret) nu ezită să îi confecţioneze şi o genealogie. Astfel, cei doi enumera patru stirpe de amazoane: cele din Africa (cele mai vechi, între care s-ar număra Gorgonele, cu regina lor Meduza), cele din Sciţia, din apropierea fluviului Tanais (Donul de astăzi), despre care vorbeşte Herodot, cele din Asia (din apropierea fluviului Thermodon, întâlnite de Alexandru) şi cele din Războiul Troian (emigrate după înfrângerea de către ahei, sub regina lor Pentesileea, în Americi).

Thevet nu este de altfel primul francez care a descris Brazilia. În 1503, deci destul de devreme în istoria descoperirilor, Paulmier de Gonneville pleacă din Honfleur pe nava L'Espoir însoţit de doi navigatori portughezi pentru a încerca să ajungă în Indii pe la Capul Bunei Speranţe. Corabia trece ecuatorul şi coboară spre sud fără probleme, dar undeva la tropice este întâmpinată de vânturi contrare. Pilotul moare de apoplexie, iar corabia pierde ruta şi navighează în derivă. După trei săptămâni, marinarii acostează în Brazilia, fără să ştie unde au ajuns. Aici sunt bine primiţi de indienii carijo, care îi privesc ca pe nişte „îngeri coborâţi din cer". La rândul lor, europenii sunt uimiţi de ţinutul „fertil, înzestrat cu numeroase

animale, păsări, peşti, copaci şi alte lucruri fără seamăn, necunoscut de creştinătate”. Felul de viaţă al indienilor le aduce aminte de Vârsta de Aur, cu simplitatea şi facilităţile sale existenţiale miraculoase:

Indienii sunt oameni simpli, care nu doresc decât să ducă o viaţă veselă, fără multă muncă, trăind din vânătoare, din pescuit şi din ceea ce pământul creşte de la sine şi din câteva legume şi rădăcini plantate de ei23.

Contrastul între natură şi civilizaţie, care îi va obseda pe gânditorii din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, îşi are originea în asemenea descrieri pe care Lumea Nouă le furniza celei Vechi.

În sfârşit, Gonneville şi oamenii săi hotărăsc să se întoarcă în Franţa, luându-l cu ei pe fiul regelui Arosca, Essomericq, pe care îl botează Binot. Pe drumul spre nord, fac două noi escale în Brazilia, care le dau ocazia de a confirma stereotipurile, stabilite deja de Columb, asupra bunului şi a răului sălbatic fcorestinn-a – –”, „i i – paradiziace şi celor infernale din călătoria Sfântului Brendan). Dacă indienii tupinamba se arată ospitalieri, indienii tupiniquin sunt agresivi şi omoară trei membri ai echipajului. Gonneville îi asimilează imediat antropofagilor din mitologia medievală, făcându-le un portret în care observaţiile etnografice sunt deviate de (prejudecăţi asupra nudităţii, canibalismului, a deformării ritualice şi estetice a trupului şi în privinţa altor obiceiuri stranii pentru călători:

Des Indiens rustres, nu-s comme au sortir du ventre de leur mere, hommes et femmes; bienpeu couvraient leur nature; se peignant le corps, notamment de noir; levres trouees, Ies trous garnis de pierres vertes soigneusement polies et agencees; incises en maints endroits de la peau, par balafres, pour paraître plus beaux garçons, sans barbe, mi-tondus. Au reste, cruels mangeurs d’hommes (Indieni sălbatici, umblând goi cum i-a făcut făcut mama lor, atât bărbaţii cât şi femeile; puţini îşi acoperă părţile ruşinoase; îşi pictează trupul, mai ales cu culoare neagră; au buzele găurite, punând în găuri pietre verzi polizate şi cioplite cu

grijă; îşi fac răni în diverse locuri ale pielii, cu cicatrici, ca să fie mai frumoşi, fără barbă, cu părul tuns la jumătate. În rest, cruzi mâncători de oameni) 24.

Continentul Austral Necunoscut

Totuşi, aspectul cel mai spectaculos al călătoriei lui Gonneville nu constă în aceste întâlniri cu aborigenii americani. Pe drumul de întoarcere, L'Espoir este atacată de doi piraţi – unul englez şi celălalt breton –, care o scufundă în apropiere de Franţa. Jurnalele de bord sunt pierdute şi „relatarea autentică" a călătoriei va fi reconstituită din amintiri, după ce supravieţuitorii se reîntorc la Honfleur. Or, în absenţa datelor de triangulaţie geografică, din această dare de seamă nu rezultă cu limpezime unde este situată ţara înţeleptului rege Arosca. Cum nu se face nicio aluzie la America de Sud, povestirea pare să se refere mai degrabă la un nou continent, aflat în sudul Africii, către Polul Arctic. Pe baza acestui text, regăsit şi publicat un secol mai târziu de abatele Jean Paulmier de Courtonne (un urmaş al prinţului Essomericq, stabilit în Franţa), s-a dezvoltat mitul unui mare continent austral necunoscut.

Pe hărţile secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea ale lui Oronce Fine, La Popeliniere, Mercator sau Ortelius apare astfel o uriaşă Terra Australis Incognita, care se întinde în jurul polului, până la nivelul Americii şi al Africii, înglobând Australia şi alte insule ale sudului. Acest continent imaginar este aproape la fel de mare cât Lumea Veche, Europa, Asia şi Africa la un loc. La baza acestei acromegalii geografice stă nu doar dorinţa de a umple o pată albă de pe mapamond, ci şi un principiu de simetrie a sferei – invocat de geografii neopi-tagoreici şi apoi de cei medievali –, cel conform căruia masa de pământ din emisfera boreală trebuie să fie contrabalansată de o masă echivalentă de uscat în emisfera australă.

Oricum ar fi, pe seama acestui presupus continent, au început să fie construite planuri politice, economice şi literare. În 1582, La Popeliniere delimitează pe globul terestru „Cele trei lumi": cea Veche, cea Nouă şi

Continentul Austral Necunoscut. Având în vedere că Lumea Nouă a fost atribuită spaniolilor, el recomandă regelui Franţei să se grăbească să cucerească şi să colonizeze ţinuturile uriaşe ale celei de-a treia lumi. Himera geografică va dăinui până în secolul al XVIII-lea. Aflat în misiune de explorare în sudul Oceanului Indian, Yves de Kerguelen descoperă insulele care îi vor păstra numele, dar, bazându-se pe informaţii mai degrabă legendare decât ştiinţifice, anunţă în Franţa că a debarcat nu într-un arhipelag, ci pe un mare continent. Aceasta deşi, cu nici treizeci de ani în urmă, o altă expediţie, cea a lui Bouvet-Lozier, dăduse de înţeles că ipoteticul continent austral este mult mai retras împrejurul polului decât credeau geografii. Sudul este explorat sistematic abia de expediţia lui James Cook, între 1776 şi 1780, moment în care mitul austral părăseşte hărţile şi intră definitiv în lumea iluziilor.

Deşi explorările progresau şi petele albe de pe hărţi se restrângeau tot mai mult, mitul Paradisului s-a dovedit foarte rezistent. Desigur, mai ales după „dezvrăjirea" raţionalistă a gândirii europene, nu se mai punea problema de a concepe grădina divină în termeni realişti, ci doar metaforic. Cu toate acestea, mitul continua să furnizeze o grilă de simboluri ce modelau percepţiile călătorilor. Pe măsură ce America se desena mai precis pe hărţi (începând din secolul al XVII-lea), iar Continentul Austral Necunoscut se reducea la continentele mult mai modeste ale Australiei şi Antarcticii (începând din secolul al XVIII-lea), Paradisul era şi el împins către locuri tot mai îndepărtate şi ascunse, în insule încă neexplorate. Mă voi opri, pentru a încheia acest capitol, asupra a două naraţiuni de călătorie mai tardive, în care mitul Edenului continuă să iradieze.

Prima este Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îl es desertes des îndes Orientales, text publicat în 1707, care narează încercarea de instalare a unei colonii hughenote în arhipelagul Mascarene din Oceanul Indian25. Din întreaga expediţie

proiectată, în final, nu reuşeşte să plece decât un vas de recunoaştere, L'Hirondelle, având drept ţintă insula Bourbon (Reunion), i rebotezată de viitorii colonişti Insula Edenului. Corabia nu mai ajunge însă la destinaţie şi debarcă opt refugiaţi hughenoţi (printre care şi François Leguat) pe o altă insulă, Diego-Ruys (Rodrigues). Cei opt pionieri vor rămâne aici mai mulţi ani, apoi vor pleca pe o barcă improvizată în Insula Mauritius, unde vor petrece doi ani infernali, hărţuiţi de autorităţile locale, şi vor sfârşi prin a se reîntoarce în Europa în 1698, la opt ani de la plecare. Frumuseţea Insulei Rodrigues, precum şi eliberarea de sub tensiunea persecuţiei religioase din Europa, le dă coloniştilor impresia, cel puţin la începutul şederii, că au debarcat în Paradisul terestru.

Nous admirâmes les secrets et divins ressorts de la providence qui, après avoir permis que nous eussions ete ruines dans notre patrie, nous en avoit ensuite arrachez par diverses merveilles, et voulut enfin essuyer nos larmes dans le Paradis Terrestre cu'elle nous montrait et au îi ne tiendrait cu'a nous d'etre riches, libres et heureux (Am admirat secretele şi ţelurile ascunse ale providenţei care, după ce a consimţit să fim ruinaţi în ţara noastră, ne-a purtat apoi prin diverse minunăţii şi a hotărât să ne lase să ne ştergem lacrimile în Paradisul terestru pe care ni l-a descoperit şi unde nu depindea decât de noi să fim bogaţi, liberi şi fericiţi).

Descrierea pe care Leguat o face insulei este cu adevărat arcadiană. Aerul este „admirabil de pur şi sănătos", „surâzător şi seren", căldurile verii sunt foarte moderate, anotimpurile se unesc într-o primăvară eternă, copacii „înalţi şi drepţi" oferă adăpost împotriva intemperiilor, pământul produce fructele necesare hranei oamenilor, iar vânatul este foarte cooperant: este de ajuns să arunci cârligul în apă pentru ca peştele să muşte, iar în ceea ce priveşte animalele, nu ai decât să baţi într-un copac sau să strigi puternic, pentru ca vânatul care aude aceste zgomote să vină imediat în fugă, încât nu mai ai decât să alegi care îţi place.

Frumuseţea descrierilor are culorile feerice ale unui vis nevrotic, menit să compenseze angoasele trăite în Europa. Tovarăşii lui Leguat nu par să-i fi împărtăşit întru totul entuziasmul. Dovada este dorinţa lor, destul de repede formulată, de a pleca din Paradis. În ciuda împotrivirii lui Leguat, ceilalţi refugiaţi decid să părăsească insula, invocând nu atât ţânţarii, muştele şi alte insecte, invaziile de şobolani sau de crabi sau uraganul care le distruge în fiecare an adăposturile, ci absenţa femeilor, fapt împotriva felului în care Dumnezeu a aşezat lucrurile în Eden. Dar, deşi aceşti noi Adami nu sunt alungaţi, ci pleacă de bunăvoie din insulă, fantasmele pe care locul le trezeşte în Leguat se întâlnesc punct cu punct cu descrierea medievală standard a Paradisului terestru şi reinventează mitul fericit al Vârstei de Aur.

Probabil ultimul explorator care, înainte ca geografia să fie definitiv anexată ştiinţelor pozitive, îşi permite luxul de a se lăsa subjugat de farmecul viziunii paradiziace este Bougainville26. Plecat în 1766 din Brest către America de Sud cu misiunea de a ceda în mod oficial Insulele Malvine autorităţilor spaniole, Bougainville îşi continuă călătoria printr-o circumnavigaţie a globului, destinată să exploreze mările sudului. Cu două nave, La Boudeuse şi L'Étoile, el trece prin strâmtoarea Magellan, unde ia contact cu patagonezii (unul dintre ultimele popoare aborigene înconjurate încă de o aură legendară) şi intră în Pacific. După o traversare dificilă, în timpul căreia echipajul se îmbolnăveşte de scorbut, vasele descoperă insulele Taâti (Tahiti). Opulenţa peisajului şi călduroasa primire a aborigenilor activează în spiritul navigatorului imagistica paradiziacă. Topoii mitologiei clasice şi biblice nu mai pridides să-i ofere termeni de comparaţie pentru ceea ce vede:

Je me croyais transporte dans le jardin d'Eden; nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupee de petites rivieres qui entretiennent une fraâcheur délicieuse, sans aucun des inconvenients

cu’entraâne l’humidite (Credeam că mă aflu în grădina Edenului; mergeam pe o câmpie de iarbă acoperită cu frumoşi copaci plini de fructe şi întretăiată de mici râuri care dădeau o răcoare delicioasă, fără neajunsurile aduse de umiditate).

„Poporul numeros” care locuieşte în case împrăştiate pe câmpie, fără să formeze sate, îi aminteşte de Câmpiile Elizee. În conformitate cu teoria antică a influenţei climatelor asupra anatomiei umane, tahitienii sunt oamenii cei mai bine făcuţi şi proporţionaţi: pour peindre Hercule et Marş, on ne trouverait nulle part d’aussi beaux modeles („pentru a-i picta pe Hercule sau pe Marte nu ai găsi niciunde modele mai frumoase”). Utopiile deiste din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea îl influenţează şi ele pe Bougainville, oferindu-i termenii descrierii unui mod de viaţă adamit, ferit de consecinţele fizice şi morale dezastruoase ale păcatului. Exploratorul admiră la tahitieni „bătrâneţea fericită la care ajung fără nicio greutate”, „ascuţimea tuturor simţurilor lor”, „frumuseţea incomparabilă a dinţilor, care le rămân întregi până la cele mai înaintate vârste”, datorită regimului alimentar natural şi cumpătat, nuditatea inocentă, „buna-credinţă” în relaţiile dintre ei, comunitatea bunurilor şi absenţa instinctului proprietăţii, conducerea „luminată” a căpeteniilor lor, limba armonioasă şi foarte muzicală.

Dar cel mai mare succes l-a avut, în Europa mai mult sau mai Puţin libertină a secolului al XVIII-lea, descrierea practicilor sexuale ale indigenilor:

Aici, femeile trăiesc într-o dulce leneveală, iar grija de a se face plăcute este cea mai serioasă ocupaţie a lor. Nu aş şti să spun dacă la ei căsătoria presupune un contract civil sau unul religios, dacă este de nedesfăcut sau permite divorţul. Oricum ar fi, femeile datorează soţilor lor o supunere completă; ar spăla cu sângele o infidelitate comisă fără ştirea bărbaţilor lor. Aprobarea acestora, e adevărat, nu este greu de obţinut, iar gelozia este aici un sentiment atât de străin, încât soţul este de obicei primul care îşi îndeamnă femeia să se dăruiască

altora. Fetele nu au în privinţa aceasta nicio reţinere; totul le invită să-şi urmeze aplecările inimii şi legea simţurilor, iar aplauzele publice le încununează căderea în greşeală. Faptul de a fi avut un mare număr de iubiţi trecători nu pare să le împiedice să-şi găsească ulterior un soţ. De ce s-ar opune atunci influenţei dulci a climei şi exemplului oferit de ceilalţi?

Acest cult al erotismului îl face pe explorator să boteze Tahiti cu fermecătorul nume „Noua Citeră", insulă pe care mitologia clasică i-o atribuia zeiţei dragostei, Afrodita.

Cu toate acestea, Bougainville nu este un idealist iremediabil. Dimpotrivă, el este un ofiţer de marină foarte grijuliu cu informaţiile de călătorie pe care le strânge. El este şi un om el epocii sale, care se simte obligat să preia scepticismul iluminist în privinţa mitemelor paradiziace. Dacă în Jurnalul expediţiei el dă curs liber fanteziei sale să se delecteze necenzurată în decorul edenic, în Călătoria pe care o publică mai târziu, în 1771, el aduce corecturi observaţiilor idilice, introducând judecăţi mai severe asupra practicilor războinice, a „superstiţiilor" religioase, a inegalităţilor sociale sau a „trândăvelii" tahitienilor. Din fericire (pentru imaginarul literar cel puţin), aceste rezerve nu reuşesc să întunece lumina arcadiană care scălda insula în Jurnal. Ancadramentul contrastant oferit de celelalte insule descoperite în cursul călătoriei (Insulele Pernicioase, Insula Copilului Pierdut, Insula Leproşilor sunt nume care amintesc de insulele infernale ale Sfântului Brendan) nu face decât să scoată mai bine în relief, ca într-o diaporamă, dimensiunea feerică a Tahitiului descris de Bougainville.

Exploratori şi conchistadori

Voi încheia făcând o comparaţie între imaginarul exploratorilor şi cel al conchistadorilor. Desigur, distincţia între aceste două tipologii este labilă şi dificil de menţinut, totuşi ea are anumite linii de forţă. Exploratorul poate fi văzut ca personajul care ia drept scop al călătoriei sale descoperirea şi cunoaşterea unor regiuni necunoscute

(ceea ce beneficii – titluri de nobleţe, bogăţii, pământuri, sclavi, reputaţie şi faimă etc.) – Prin contrast, conchistadorul este personajul care, chiar şi atunci când explorează teritorii virgine, nu este interesat de aspectul cognitiv, ci are drept scop cucerirea populaţiilor indigene, prădarea, colonizarea şi exploatarea lor. Columb, Vespucci, Magellan, Verrazano, Cartier, Bougainville intră în prima categorie, în timp ce Ponce de Leon, Hernando Cortés, Francisco Pizarro şi ceilalţi cuceritori ai Noii Lumi – în cea de-a doua.

Fără a angeliza tipologia exploratorului şi fără a o sataniza pe cea a conchistadorului, se poate face totuşi observaţia următoare. Pulsiunea cognitivă ce poate fi atribuită exploratorilor pare să impună constelarea în relatările lor de călătorie a simbolurilor questei Paradisului. Pulsiunea războinică a conchistadorilor activează mai degrabă simbolurile romanelor cavalereşti. Când ajunge în Tenochtitlăn, capitala magnifică a Imperiului Aztec, Díaz del Castillo, cronicarul expediţiei lui Cortés, nu găseşte o mai bună comparaţie pentru a-şi exprima sentimentul de minunare decât cea cu un castel vrăjit, asemenea celui din celebrul roman Amadis de Gaula. Francisco Lopez de Gomara îşi construieşte şi el Istoria cuceririi Mexicului pe scenariile unei queste cavalereşti şi ale unei cruciade sfinte27.

Acelaşi stoc de imagini, oferit de corpusurile de texte asupra Indiilor fabuloase, pe de o parte, şi asupra insulelor fantastice din Ocean, de cealaltă, a fost valorizat sub lumini diferite şi complementare, în funcţie de motivaţiile exploratorilor. Curiozitatea, dorinţa de a cunoaşte, i-a determinat pe europeni să recurgă la imaginile Edenului, ale bunului sălbatic, ale purităţii şi frumuseţii. Dimpotrivă, dorinţa de apropiere şi de cucerire şi-a căutat o autojustificare inversând aceste imagini în opusul lor: iadul pe pământ, oameni bestiali, monştri, murdărie fizică şi morală, urâţenie, satanism. Selecţia valorilor paradiziace sau infernale, pe care gândirea vrăjită a europenilor o operează în miturile clasice şi biblice (ce le servesc drept

grilă interpretativă) reflectă nu atât realităţile empirice explorate, cât intenţiile care guvernează aceste întâlniri.

Note

1 Vincent Fournier, L'utopie ambigue, L'Harmattan, Paris, 1989.

2 – Corin Braga, Le paradis interdit au Moyen âge. La quete manquee de l'Eden oriental, cap. IV, L'Harmattan, Paris, 2004.

3 – Jean Sirinelli, „Introducere", Urmaşii lui Alexandru cel Mare. Literatura şi gândirea greacă (334 î.Hr. – 529 d.Hr.), traducere de Theodor

Constant Georgescu şi Constantin-Traian Georgescu, Editura Teora, Bucureşti, 2000.

4. PseudoCallisthene, Le Roman d'lexandre, Vie d'lexandre de Macedoine, traducere şi editare de Aline Tallet-Bonvalot, Flaminarion, Paris, 1994.

5. Lawton P.G. Peckham, Milan S. La Du (ed.), La Prise de De fur and Le Voyage d'Alexandre au Paradis Terrestre, Princeton University Press, Les Presses Universitaires de France, Princeton, Paris, 1935.

6. Corin Braga, op. cit., cap. ÎI şi III.

7. Texte din Marie-Paule Caire Jabiret, La Lettre du Pretre Jean. Étude critique de la confection, de la diffusion et de l'utilisation d'un faux dans l'Europe medievale, teză de doctorat, Pantheon Sorbonne, Paris I, 1983 – 1984.

8. A se vedea ediţia Sir John Mandeville, The Travels, însoţită de trei povestiri ilustrate: „The Voyage of Johannes de Plano Carpini", „The Journal of Friar William de Rubruquis", „The Journal of Friar Odoric", Dover Publications, New York, 1964.

9. Cartea lui Messer Marco Polo, zis şi milionul, cetăţean al Veneţiei, în care se istorisesc minunăţiile lumii, traducere, cuvânt înainte şi note de Emanuel Grosu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

10. Text din ediţia lui Xavier Walter, Avânt les grandes découvertes. Une image de la Terre au XIV siècle. Le voyage de Mandeville, prefaţă de Pierre Chaunu, Alban Editions, Roissy-en-France, 1997.

11. Navigaţio Sancti Brendani Abbatis, din Early Latin Manuscripts, editată cu o introducere şi note de Carl Selmer, Four Courts Press, Dublin, 1989.

12. Oeuvres de Cristophe Coulomb, prezentate, traduse din spaniolă şi adnotate de Alexandre Ciorănescu, Gallimard, Paris, 1961.

13. Don Gabriel de Cardenas y Cano, Ensayo cronologico, para la Historia General de la Florida, Contiene Ios descubrimientos, y principales succesos, acaecidos en este Gran Reino, a Ios Españoles, Francesos, Suecos, Dinamarqueses, Ingleses y otras Naciones, entre şi, y con Ios Indios: cuias Costumbres, Genios, Idolatria, Gobierno, Batallas, y Astucias, se referen: y Ios Viages de algunos Căpitanes, y Pilotos, por el Mar de el Norte, a buscar Paso a Oriente, o union de aquella Tierra con Asia, Con privilegio, En Madrid, En la Oficina Real, y a Costa de Nicolas Rodríguez Franco, Impresa de Libros, Madrid, 1723, p. 119.

14. Le Voyage de Giovanni Da Verrazano à la «Francesca» (1524), în Jacques Cartier, Voyages au Canada, cu jurnalele de călătorie în America ale lui Gonneville, Verrazano şi Roberval, Ch. – A. Julien, R. Herval, Th. Beauchesne (ed.), introducere de Ch. – A. Julien, François Maspero, Paris, 1981, p. 102.

15. Jacques Cartier, Relations, ediţie critică de Michel Bideaux, Les Presses de FUniversité de Montreal, 1986, p. 101.

16. Ibid., p. 113.

17. Ibid., pp. 173 – 174.

18. Ibid., p. 168.

19. Apud ibid., p. 221.

20. Apud ibid., p. 233.

21. Le Brésil d'André Thevet, Les singularites de la France Antarctique (1557), ediţie integrală, stabilită, prezentată şi adnotată de Frank Lestringant, Editions Chandeigne, Paris, 1997, pp. 160, 163.

23. Le voyage de Paulmier de Gonneville au Brésil (1503 – 1505), în Jacques Cartier, Voyages au Canada, ed.

cit., pp. 50 – 53.

24. Ibid., p. 58.

25. François Leguat, Aventures aux Mascareignes. Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux lles desertes des îndes Orientales 1707 (text integral), introducere şi note de Jean-Michel Racault, Editions de la Découverte, Paris, 1984.

26. Louis-Antoine de Bougainville, Voyage autour du monde par la fregate du Roi la Boudeuse et la flute L'Étoile, Gallimard, Paris, 1982.

27. A se vedea şi Irving A. Leonard, Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World, cu o introducere de Rolena Adorno, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992.

Capitolul 6

Giordano Bruno. Mistica unitivă a „furiilor eroice".

Din Grecia antică până în Renaştere, de la Ahile al lui Homer la Orlando al lui Ariosto, conceptul de furor a suferit mai multe metamorfoze, în dialogurile lui Giordano Bruno asupra „furiilor eroice" 1 poate fi întrevăzută, ca într-un palimpsest, arheologia acestei evoluţii. Concepţia şamanică şi mitică, interpretarea neoplatonică şi hermetică, precum şi o pseudomorfoză creştină mai mult sau mai puţin superficială alcătuiesc cele trei straturi geologice ale acestei noţiuni pe care Renaşterea o împrumută Antichităţii şi o reutilizează în propriile cadre ideologice.

Tema mâniei războinice din mitologiile antice provine din ritualurile militare ale confreriilor neolitice. Mânia este o energie supraomenească pe care războinicul o provoacă în sine prin ritualuri de „încălzire" sau de trezire a focului interior2, sau o cere de la animalele totemice, de la strămoşi, de la duhuri, de la zei sau de la alte făpturi supranaturale. Aceste modalităţi de obţinere a forţei, fie prin aprinderea ei în interior, fie prin primirea ei din exterior, apar atât în religiile de tip şamanic, cât şi în cele de tip mitologic. Furia şamanică presupune emergenţa în

războinic a forţei animalului său totemic, a spiritului zoomorf care tutelează clanul sau casta. Berserkirii din mitologia nordică sunt oameni îmbrăcaţi cu piei de urs, dacii invocă în riturile lor marţiale lupii3, iar clanurile celtice au fiecare divinităţi tutelare, legate de diverse specii de animale: urşi, lupi, mistreţi, cai, câini etc.

În sistemele mai elaborate ale religiilor politeiste, spiritele care conferă puterea, daimonii, se transformă în zei cu trăsături puternic individualizate şi personalizate4. La greci, furia războinică este numită cu termenul de menos, forţă, energie insuflată de Zeus sau de un alt zeu. E.R. Dodds a identificat mai multe cazuri de furie eroică în epopeile homerice: Diomede (căruia Atena îi dă un menos triplu), Glaucos („înfuriat" de Apollo), Hector (călăuzit de Ares) etc.5 Chiar şi mânia nerăzboinică (menis) a lui Ahile, cu care debutează Iliada6 gravitează în aceeaşi sferă semantică cu menosul războinic care îl va conduce în luptele propriu-zise7.

Furia divină umple sufletul luptătorului şi îi decuplează sau centu-plează forţele. Cu Chulainn, eroul celtic irlandez din Ciclul din Ulster, trebuie să fie introdus în trei butoaie cu apă pentru a-şi calma mânia războinică după o luptă pe tărâmul subpământean: primul butoi explodează, al doilea fierbe, iar al treilea se încălzeşte uşor8. Furor face posibilă transcenderea condiţiei umane şi îl transformă pe erou într-un daimon. Posedat de menos, Diomede nu ezită să-i atace chiar şi pe zei, iar Larg, conducătorul carului de luptă al lui Cu Chulainn, îi sfătuieşte pe aliaţii lor supranaturali să nu încerce să oprească masacrul pentru a nu atrage asupra lor furia oarbă a berserkirului. Animat de putere, eroul lasă impresia că ar fi locuit de un zeu. El este entheos, enthousiasmos, plena de-o („plin de energie sacră").

Conceptul de menos sau de furor permite aşadar reunirea individului uman cu divinitatea. El desemnează infuzia unei substanţe divine în omul nevolnic şi muritor. Sensul acesta mai larg apărea deja la Homer, unde enthousiasmos nu se reduce la furia războinică, ci

desemnează şi inspiraţia poetică. Aedul Femiu explică harul liric prin faptul că „un zeu tot felul de cântece mi-a insuflat în minte” 9. Într-un pasaj adeseori citat din Phaidros, Platon dezvoltă şi organizează taxonomia formelor de posesie divină. În afară de furia războinică, el distinge patru tipuri de mania: nebunia profetică provocată de Apollo, nebunia telestică sau ritualică indusă de Dionysos, nebunia poetică inspirată de muze şi nebunia erotică patronată de Afrodita şi Eros10. Şcolile filosofice posterioare ce derivă din mistica orfică, neopitagoreicii şi neoplatonicienii, au pus accentul mai ales pe dimensiunea anagogică a inspiraţiei poetice şi a erosului platonician.

Conceptul platonician de „nebunie” a găsit însă un puternic concurent şi a fost până la urmă înlocuit, în perioada Evului Mediu, de un concept „medical”, impus de fiziologii greci (Hipocrat, Galen etc.) şi elaborat de Aristotel. Este vorba de conceptul de „melancolie”, cuprins în teoria celor patru elemente şi a celor patru umori ale naturii umane. Alături de sânge, de bila galbenă şi de flegmă, bila neagră era considerată a fi una dintre umorile ce controlează existenţa omului, corespunzând pământului, toamnei, bătrâneţii şi avându-l drept patron pe Saturn. Rece şi uscată, melancolia a devenit starea predilectă a taciturnilor şi a meditativilor, a filosofilor şi misticilor şi, prin extensiune, a inspiraţiei supranaturale11. Dante îi aşeza în cerul lui Saturn pe contemplativi şi pe mistici, iar Ficino a dezvoltat conceptul de „geniu melancolic”, ce avea să aibă o ilustră descendenţă, de la Anatomia melancoliei a lui Robert Burton la romantici. Melancolia a înlocuit astfel, în filosofia aristotelico-tomistă, termenii de furor şi mania din sistemele orfico-pitagoreico-platoniciene.

Totuşi, în Renaştere, odată cu redescoperirea Antichităţii şi în special a lui Platon, conceptul de „mânie” (furor, mania) reintră în scenă şi are la rândul său pretenţia de a-l disloca pe cel de „melancolie”. În marea sa summă a gândirii magice, De occulta philosophia, Cornelius Agrippa vorbeşte despre cele patru furii

(furores) de sorginte platoniciană, provocate de Muze, de Dionysos, de Apollo şi de Venus. El defineşte furia drept „o iluminare a sufletului, venită de la zei sau demoni” 12, repunând astfel în drepturi sensul de „posesie divină” (en theos). Giordano Bruno se înscrie în această mişcare de revenire la sistemul platonician, dând o amploare teoretică nouă conceptului de furor. Prin el, acesta va pătrunde şi în Anglia sub forma de enthousiasmos, fiind dezvoltat de „platonicienii de la Cambridge”, precum Henry Moore13.

Furia eroică teoretizată de Bruno derivă din vechiul concept de menos, care a suferit o dublă pseudomorfoză – platoniciană şi creştină. Scopul filosofului din Nota era de a redefini şi de a redimensiona conceptul, pentru a face din el un instrument soteriologic, în cadrul misticii solare neoplatoniciene şi hermetice din Renaştere. S-ar putea spune că „ontogeneza” conceptului de „furie eroică” la Bruno urmăreşte şi rezumă „filogeneza” istorică a acestui concept în intervalul ce merge de la începutul primului mileniu înainte de Christos până în secolul al XV-lea al erei noastre.

Relaţia placentară pe care conceptul lui Bruno o păstrează cu menosul homeric transpare în calificativul „eroic”. Din vechiul cult al eroilor, care şi-a găsit reflectarea în texte ce merg de la Hesiod la Platon, Bruno reţine ideea condiţiei intermediare a eroilor între oamenii de rând şi zei. El lasă la o parte dimensiunea războinică, militară, agresivă a eroismului şi se concentrează pe semnificaţia sa transcendentală. Eroismul reprezintă pentru el tot ceea ce joacă rolul de mediator între pământesc şi celest, între materie şi intelectul divin. Atunci când stabileşte o ierarhie a fiinţelor în funcţie de predominaţia naturii animale sau a celei intelectuale, Bruno atribuie, urmându-l pe Platon, locul intermediar între om şi zeu eroului şi daimonului, trataţi drept echivalenţi:

Există trei grade de inteligenţe: unele în care intelectivul depăşeşte animalicul şi pe care le numim inteligenţe celeste; altele în care animalicul depăşeşte

intelectivul – inteligenţele umane; şi cea de-a treia clasă, în care cele două sunt egale, cum se întâmplă la daimoni şi la eroi (I, IV, 90).

În măsura în care tind spre punctul de mijloc, ambele extremităţi ale axei neoplatoniciene – jos-sus, om-zeu – sunt calificate de Bruno drept „eroice". Omul obişnuit, cuprins de înna O». ™ " x

În abisul excelenţei de neînţeles" a lui Dumnezeu (II, I, 170), iar Dumnezeu, atunci când se expune „contemplaţiei nebune" a omului, este „obiectul cel mai magnific şi eroic" (II, I, 151).

Trecerea de la eroismul marţial la eroismul contemplativ are loc printr-o sinapsă ce era deja activă la Homer; şi anume, prin asocierea eroului de epopee cu aedul care îi cântă faptele, adică prin echivalarea menosului războinic cu inspiraţia poetică14. Evocând o întreagă suită de autori care au construit această ecuaţie (Horaţiu, Vergiliu, Seneca etc), Bruno clamează preeminenţa eroismului poetic asupra eroismului combativ:

Cine, în zilele noastre, ar mai şti de Ahile, Ulise şi de atâţia alţi conducători greci şi troieni; cine ar mai avea idee de mari soldaţi, înţelepţi şi eroi de pe pământ, dacă aceştia nu ar fi fost ridicaţi în ceruri şi zeificaţi prin sacrificiul de laude aprins pe altarul inimii de către iluştrii poeţi şi declamatori? (II, I, 142).

Comparaţia alegorică a cuplului protagonist-autor cu perechea sacrificat-sacrificator îi permite lui Bruno să amplifice importanţa celui de-al doilea în faţa primului.

Alegoria sacrificat-sacrificator nu are atât o dimensiune culturală, cât una anagogică. Ideea de imortalitate culturală presupune faptul că gestele eroice nu pot cuceri fama fără ajutorul aedului, astfel încât, în această ecuaţie, Homer se dovedeşte a fi mai important decât Ahile sau Ulise, iar Vergiliu decât Enea. Totuşi, mai mult decât imortalitatea culturală, ceea ce îl interesează pe Bruno este ideea de imortalitate mistică. În consecinţă, atunci când vorbeşte de divinizare, el înlocuieşte riturile

cultului antic al eroilor (ridicarea eroului la ceruri şi admiterea lui la banchetul din Olimp) cu mistica din cultul muzelor (ascensiunea astrală a poetului inspirat) 15.

Această alunecare permite prima pseudomorfoză a conceptului de furor, şi anume interpretarea sa neoplatonicianã. Bruno gândeşte universul pe schema emanatistă a lui Plotin, „aproape toţi termenii săi fiind net platonicieni şi neputând fi înţeleşi decât prin doctrina plotiniană", după cum arată Emile Namer16. În acest model ierarhic, „trupul este în suflet, sufletul în intelect, iar intelectul este în Dumnezeu sau este Dumnezeu" (I, III, 67) 17. „Marele Lanţ al Fiinţei" care leagă Unul de materie poate fi parcurs în ambele sensuri, atât în cel descendent (ce corespunde în sistemul lui Plotin prohodos-ului – " ieşirii"), cât şi ascendent (corespunzând lui epistrophe – „întoarcerii")

În ceea ce priveşte antropologia lui Bruno, aceasta este calchiată pe acelaşi pattern ontologic, iar psihologia bruniană este subîntinsă de aceiaşi doi vectori: catabazic şi anabazic. Această distensio animae („desfăşurare a sufletului") în spaţiu18 provoacă o eşalonare a funcţiilor când simţurile urcă spre imaginaţie, imaginaţia spre raţiune, raţiunea spre intelect, intelectul spre înţelepciune, atunci întregul suflet se întoarce spre Dumnezeu şi se instalează în lumea inteligibilă; sau, dimpotrivă, el poate coborî prin întoarcere spre lumea sensibilă, urmând calea intelectului, a raţiunii, a imaginaţiei, a simţurilor, a vegetativului (I, IV, 90).

Pe canavaua acestei psihologii neoplatoniciene, Bruno tratează furiile drept o tendinţă a sufletului, consubstanţială cu iubirea şi cu afectele. Ele se regăsesc la diverse paliere ale structurii etajate a sufletului, în funcţie de gradul de participare la lumina înţelepciunii (I, IV, 92). Atunci când sunt orientate spre polul intelectiv, ele sunt definite drept „furii eroice", iar atunci când sunt atrase de polul animalic, sunt furii josnice" (I, II, 51). Bruno stabileşte un adevărat tablou sinoptic al diferenţelor ce opun aceste două tipuri de furie: memorie/ uitare; iubire

de frumos şi de bine/neglijenţă de sine; impetuozitate raţională/pierdere nedemnă a controlului de sine. Toate varietăţile de furii se reduc în ultimă instanţă la două genuri: unul care presupune o anumită dorinţă de sublimare şi de abstracţiune divină, ce-i permite individului să se ridice deasupra lotului comun al oamenilor, şi altul care nu trădează decât orbire, prostie şi impulsuri iraţionale, care îl coboară pe om la nivelul animalelor (I, III, 58 – 59). Opoziţia de factură cognitivă între intelectiv şi senzitiv primeşte astfel o coloratură morală, furiile spirituale fiind identificate virtuţilor, iar furiile animale – viciilor. Conceptul antic de menos se regăseşte aşadar în conceptul brunian de furie (tendinţă a sufletului) eroică (orientată spre Unul).

Bruno discută de asemenea dimensiunea extatică a entuziasmului. Omul posedat de furor iese din sine (ekstasis), îndreptându-se fie spre o condiţie supraumană (furia intelectivă), fie spre o condiţie subumană (furia vicioasă).

Această extravaganţă este de două feluri, în funcţie de faptul dacă iese în afară şi urcă mai sus decât ceilalţi (mult mai sus decât sunt capabili majoritatea oamenilor să iasă din ei înşişi – aceştia sunt cei inspiraţi de furia divină) sau dacă ei coboară, acolo unde se află cei lipsiţi de bun-simţ şi de raţiune, mult mai jos decât pot să meargă majoritatea oamenilor obişnuiţi (II, IV, 208).

Pierderea de sine este fie nebunie eroică – atunci când este inspirată de Dumnezeu –, fie nebunie morbidă – atunci când se scufundă în orbirea materiei. E adevărat că furia eroică poate să pară şi ea Prostie atunci când furiosul este comparat nu cu oamenii de rând, ci cu Dumnezeu. Privit din perspectiva divinităţii, eroul face manifestă imbecilitatea geniului uman care, atunci când contemplă manifestările divine, se pomeneşte brusc scufundat în abisul excelentei de neînţeles (II, I, 170).

Prin noţiunea de incognoscibilitate apofatică a Unului plotinian, Bruno regăseşte mistica creştină a tenebrelor divine, definite de PseudoDionisie Areopagitul.

În calitate de vector anagogic, furia eroică este orientată către Dumnezeu. În acest sistem neoplatonician îmbogăţit cu elemente stoico-hermetice şi aristotelico-scolastice, Unul este descris, în mai multe rânduri, drept Perfecţiunea, Binele, Frumuseţea, Infinitul, Lumina, Iubirea.

Obiectul acestui furios aproape beat de băutura zeilor, scrie Bruno, este mai înalt decât toate celelalte obiecte diferite de el: specia inteligibilă a esenţei divine cuprinde la un mod superlativ perfecţiunea tuturor celorlalte specii (I, IV, 123).

Reluând termenii lui Plotin, Dumnezeu este Binele suprem, este frumuseţea şi splendoarea absolută (II, I, 138). Este infinitul pozitiv şi actual, opus infinitului negativ, care este dedus din absenţă. Sau, după cum spune Bruno, comparând infinitatea perfectivă cu infinitatea privativă, Dumnezeu este infinit „în act şi în perfecţiune, cum infinită este şi lumina, al cărei sfârşit înseamnă privare şi tenebre" (II, III, 194).

Comparaţia între lumină şi tenebre introduce tema misticii solare, atât de dragă filosofiei neoplatonice şi hermetice a Renaşterii, ce îşi are originea în lucrările lui Ficino şi ale discipolului său Diacceto.

Stoicii, deja, vedeau zeul pancosmic ca pe un ocean de foc. După ei, centrul de comandă (hegemonikon) al marelui organism al universului este Soarele, la fel cum organul central al omului este inima. În acest sens, Bruno reia imaginea stoică a inimii, care este „înăuntru în ceea ce priveşte corpul şi afară în ceea ce priveşte soarele" (II, III, 195).

În acelaşi timp, el o adaptează la viziunea neoplatoniciană, atribuind soarelui nu funcţia pneumatică a inimii, ci funcţia intelectivă a creierului. Soarele este mintea (mens) cosmică unde se află esenţele inteligibile. „Razele soarelui sunt raţiunile (logoi) prin care frumuseţea şi bunătatea divină se manifestă către noi" (I, V, 127). Apollo şi Diana, zeii antici ai soarelui şi ai lunii, sunt interpretaţi alegoric drept inteligenţa primă, care cuprinde

„toate speciile lucrurilor, denotând bunătatea, inteligenţa, frumuseţea şi înţelepciunea divină”, respectiv inteligenţa secundă, reflectată, care „propagă lumina primei inteligenţe şi o împărtăşeşte tuturor celor care nu au acces la o viziune mai directă” (II, 1, 159, 158). În calitate de mens al universului, soarele este epifania primitivă şi directă a Dumnezeului supracategorial, el corespunde primei emanaţii, lui Nous din sistemul lui

Plotin. Prima monadă, divinitatea, se contemplă în imaginea sa, a cnă în ffil cum soarele se oglindeşte în lună (II, II, 183).

Combinarea ierarhiei cosmologice a lui Plotin şi a cultului adus de Ficino luminii îi permite lui Bruno să dezvolte o mistică unitivă solară. La fel cum planetele se învârt în jurul soarelui 19, inteligenţele umane, simbolizate de lună, gravitează împrejurul primei inteligenţe, soarele (I, V, 115). În comentariile la unul dintre sonetele alegorice prin care îşi sprijină demonstraţia, Bruno subliniază similitudinea între „furios” şi fluture, amândoi fiind „atraşi de lumină, chiar cu primejduirea propriei vieţi” (I, V, 103). Dubla tendinţă a omului, cea eroică şi cea bestială, este interpretată ca o ieşire spre lumină, respectiv ca o scufundare în tenebre.

Sufletul nostru, explică Bruno, este simbolizat de către lună, care străluceşte în emisfera puterilor superioare, unde se întoarce către lumina lumii inteligibile, dar rămâne întunecată în emisfera puterilor inferioare, unde este ocupată cu guvernarea materiei (I, V, 115).

Într-un alt dialog, care aprofundează ideea de polarizare psihologică a omului, sufletului îi sunt atribuite două funcţii, una de a anima şi de a vivifica trupul, cealaltă de a contempla esenţele celeste. Prima putere este de natură activă, cea de a doua de natură receptivă (II, III, 195), ceea ce corespunde cu cele două tipuri de manifestări ale lunii: cea receptivă faţă de influenţa soarelui şi cea activă faţă de pământ, spre care ea retransmite lumina solară.

Această psihologie polarizată îşi găseşte originea şi

scopul în înţelepciunea divină. Instinctele vegetative, simţurile, sufletul, raţiunea, intelectul, mens, întregul „lanţ" al fiinţei umane este conceput ca o scară ce facilitează ascensiunea. Fidel misticii plotiniene, Bruno îi atribuie cunoaşterii o eficacitate ontologică. Cel care urmăreşte calea raţiunii trece printr-o transformare existenţială. El migrează din lumea materială în cea a esenţelor. Cunoaşterea provoacă o metamorfoză celulară a individului: „La oamenii cu spirit eroic, toate lucrurile se convertesc în bine" (II, I, 138). Cel care tinde spre Unu se înnobilează, se înfrumuseţează, se spiritualizează. Gnoza lui Bruno este o mistică a transsubstanţierii, în care filosofia primeşte o funcţie soteriologică20.

Asimilarea subiectului contemplator în obiectul contemplat este sugerată cu ajutorul a două parabole. Prima este cea a privitorului Privit: „A vedea divinitatea înseamnă a fi văzut de divinitate, la fel cum a vedea soarele înseamnă a fi văzut de către soare" (II, I, 151). Cea de-a doua este cea a vânătorului vânat:

Scopul ultim al acestei vânători este de a fi luat în posesie de prada fugitivă şi sălbatică, fapt prin care prădătorul devine pradă, vânătorul devine animal vânat; în toate celelalte tipuri de vânători, orientate spre lucrurile obişnuite, vânătorul sfârşeşte prin a-l prinde pe celălalt la sine, absorbindu-l cu gura inteligenţei sale; în timp ce, în vânătoarea divină şi universală, el sfârşeşte prin a învăţa atâtea, încât ajunge în mod necesar să fie înţeles, absorbit, unificat (II, II, 182).

Piesa de dosar fundamentală care dovedeşte ascendenţa neopla-tonicianã a lui Bruno este asimilarea lui furor cu eros. La fel ca în Banchetul, iubirea este concepută ca o forţă ce trage sufletul în afara lui însuşi, într-o direcţie sau alta21. Bruno distribuie vectorii extazului (pe care îl numeşte rapt) pe psihologia triadică platoniciană: există o iubire contemplativă şi speculativă care îi aparţine lui nous, o iubire activă moral care pleacă din thymos şi o iubire lascivă şi voluptuoasă care emană din epithymia. Vectorul mediu are o dimensiune orizontală,

care îl implică pe individ în condiţia sa actuală, de natură socială. Ceilalţi doi sunt vectori antagonici, ce trimit spre o dimensiune supraumană, respectiv subumană (I, II, 55).

Erosul obişnuit şi Erosul celest platonician22 îşi găsesc corespondentul în iubirea senzuală şi în iubirea intelectuală definite de Bruno. Prima este concepută ca o tendinţă spre o multiplicitate care exercită un efect dizolvant, deoarece priveşte obiectele ca pe indivizi separaţi. Iubirea senzuală nu permite „nici certitudinea, nici posesia obiectelor" iubite, care se sustrag posesiunii prin natura lor instabilă şi efemeră. Cea de-a doua este o tendinţă spre Unu şi face posibilă regruparea în sine a sufletului sfârtecat de multiplicitatea materiei. Iubirea intelectuală priveşte spre un obiect adevărat şi unic, ce ilumineză conceptele individului şi îi înflăcărează sentimentele, menţinându-l în unitatea şi identitatea cu sine (I, V, 109).

Iubirea obişnuită este comparată cu forja lui Vulcan. Fulgerele lui Jupiter fabricate aici sunt durerile şi frământările care agită sufletele „delincvente". Iubirea dezordonată este o uitare a lui Dumnezeu, o pierdere a Unului. Această lipsă şi întunecare explică de ce „spiritul afectat de o asemenea furie este distras de gânduri josnice, presat de nevoi urgente, inundat de dorinţe fierbinţi". Pe scara ontopsihică bruniană, iubitul senzual se întoarce cu faţa în direcţia care ţinteşte către materie. Sufletul său îşi pierde centralitatea şi unitatea şi se împarte între simţuri şi nevoi vegetative. Suferinţele iubirii (trupul „palid, rău hrănit, extenuat, lipsit de sânge, invadat de umori melancolice") sunt atribuite de Bruno adumbririi „spiritului limpede şi lucid", decăderii sale în „insanitate, prostie şi furie brutală" (I, V, 119 – 120).

Iubirea intelectuală exprimă tendinţa contrară. Ea nu are drept obiect frumuseţea trupului, ci agerimea spiritului. Sfatul pe care CuDidon i-l dă îndrăgostitului neoplatonic este să contemple lumina ascunsă în umbră, să vadă în frumuseţea fizică o oglindire a Frumosului divin (I, III, 61)., Bruno califică iubirea orientată spre Dumnezeu cu

epitetul de „eroică”:

Toate iubirile (atunci când e vorba de iubiri eroice, şi nu de iubiri animale, naturale şi rele, care încurajează generaţia, în calitate de instrumente ale naturii într-o oarecare măsură) au drept obiect divinitatea, tind spre frumuseţea divină, care se transmite în primul rând sufletelor şi străluceşte în acestea şi de unde sau, mai bine, prin care se retransmite în al doilea rând corpurilor (I, III, 62).

Prin conceptul de „eroism” (transcendere a condiţiei umane), Bruno asimilează furia eroică iubirii eroice. Atât eroul, cât şi Erosul sunt nişte daimoni, fiinţe intermediare între zei şi muritori23. Această identificare îl autorizează pe Bruno să transvazeze în noţiunea de furor întreaga mistică neoplatoniciană a Erosului şi, în consecinţă, să ofere o foarte solidă armătură teoretică viziunii sale asupra furiei unitive.

Conotată erotic, furia devine, dintr-o forţă expulsivă, care aruncă sufletul eroic afară din sine, într-o forţă atractivă, care îl face să graviteze în jurul lui Dumnezeu. Unul, Binele, este obiectul final, absolut şi perfect, care îi atrage la sine pe îndrăgostiţii spirituali. Tema iubirii îi oferă lui Bruno ocazia de a pune în lumină noi nuanţe ale misticii sale unitive. Uniunea trupească între iubiţii senzuali îşi găseşte corespondentul transcendental în uniunea dintre intelectul uman şi intelectul divin. Diferenţa dintre partenerii acestor două tipuri de iubire nu vizează doar opoziţia dintre Unu şi multiplu (Dumnezeu ca iubit ultim şi final, oamenii ca duplicata ale acestei esenţe a esenţelor), ci şi opoziţia dintre realul şi irealul ontologic (Dumnezeu ca sursă a fiinţei, ens a se vs oamenii în calitate de creaturi care îşi primesc fiinţa de la Creator, ens ab alio). Partenerii erosului fizic sunt taraţi de o inconsistenţă ontologică fundamentală; ei sunt efemeri, tranzitorii şi schimbători, fapt care aşază iubirea carnală sub semnul unei neîmpliniri principiale. Toţi îndrăgostiţii care sunt despărţiţi de lucrul iubit, comentează Bruno, sunt cuprinşi de chinuri, se crucifică, se torturează (I, III,

65). Or, această distanţă nu poate fi anulată în iubirea senzuală, deoarece relaţia trupească nu garantează adevărata fuziune a iubiţilor, ci se desfăşoară parcă în umbră şi în oglindă. Pentru a depăşi separaţia creată de pluralitate, omul trebuie să urce spre etajele superioare ale fiinţei, din lumea simţurilor (care leagă între ele „copiile" individuale) în lumea intelectului (unde fenomenele se reduc la principii, iar acestea se reunifică în principiul principiilor).

Ascensiunea erotică urmează aşadar parcursul reducţiei de la multiplu la Unu, întoarcerea (epistrophe) plotiniană. Denis de Rougemont contrasta mistica creştină (de tip epitalamic, concepută ca o căsătorie între creatură şi creator) cu mistica ocultă (de tip unitiv, care presupune fuziunea între amanţi, anularea completă a distanţei dintre creatură şi creator) 24. Giordano Bruno împinge metafora căsătoriei până la ideea de resorbţie a fenomenelor în numen. Iubirea intelectuală este o gnoză care topeşte iubitul în obiectul iubit, în nous, printr-o conversie sau sublimare a fiinţei sale în idee pură. Focalizat asupra Unului, erosul eroic ridică omul, progresiv, deasupra materiei, a sufletului lumii, a intelectului divin, până la Dumnezeu. Îndrăgostitul sfârşeşte prin a-şi pierde iubirea şi afecţiunea faţă de toate lucrurile, atât sensibile, cât şi inteligibile; deoarece, unit luminii, devine el însuşi lumină şi, în consecinţă, devine el însuşi un Dumnezeu (I, III, 66).

În ceea ce priveşte tehnica interioară care face posibilă această uniune mistică, întoarcerea la Unu are loc prin activarea imaginii lui Dumnezeu în individ. Bruno preia conceptele scolastice, dezvoltate de Sfântul Bonaventura şi de alţi Părinţi, de vestigium, imago şi similitud025 şi le traduce în termenii platonicieni ai originalului (eidos) şi copiei (ei dolon). Gnoza bruniană este un ritual de impregnare şi de restaurare a omului după contururile arhetipului divin.

În primul rând, misticul trebuie să recunoască şi să identifice imaginea arhetipală pe care vrea să o imite. Iubirea, sensibilă sau inteligibilă, depinde de puterea de

discriminare, de acuitatea viziunii care contemplă modelul divin. La fel cu furia şi cu iubirea, văzul poate fi şi el orientat spre lumea sensibilă sau spre lumea inteligibilă. Bruno explică această dublă funcţie a cunoaşterii prin diferenţa între aptitudinea vizionară, vederea, şi actul sau manifestarea acestei potente, privirea (I, IV, 83). O cunoaştere pertinentă implică adaptarea viziunii la obiectul contemplat: vederea (care ţine de intelect) vede ideile, privirea (care ţine de ochi) vede corpurile. Deplasarea viziunii de la obiectele fizice la obiectele ideale determină o înlocuire a privirii oculare cu vederea intelectuală. Omul care cunoaşte lumea esenţelor îşi închide ochii fizici şi îi deschide pe cei ai minţii. El renunţă la contemplarea multiplului în favoarea Unului şi înlocuieşte fenomenele simţurilor cu principiile raţiunii. Prin aceasta, îndrăgostitul provoacă emergenţa în sine a arhetipului a cărui copie este. Contemplarea lui Dumnezeu impregnează în suflet imaginea lui Dumnezeu.

Bruno rezolvă problema destul de complexă a imaginii şi asemănării nu în cadrul conceptual al creştinismului27, ci al neoplatonismului. „Imaginea”, aşa cum o concepe filosoful din Nota, are două trăsături platoniciene: noetică şi erotică. Emergenţa Ideii atrage anariţia Erosului:

Din momentul în care sufletul concepe în sine această imagine (a lui Dumnezeu), care nu mai este vizibilă, ci comprehensibilă, nu mai e divizată, ci unitară, nu mai stă sub specia lucrurilor, ci sub cea a Binelui şi a Frumosului, atunci în el ia naştere subit iubirea (I, IV, 85).

Sufletul este atras în mod spontan şi natural către Frumos şi Bine şi li se conformează printr-o contemplaţie imitativă. Opţiunea între Bine şi Rău nu depinde de o alegere morală operată de liberul arbitru, precum în concepţia creştină, ci de preeminenţa ontologică exersată de Bine (înţeles ca o esenţă) asupra Răului (înţeles ca o privare de esenţă). Cunoaşterea eroică presupune reorientarea subiectului spre lumina obiectului divin. În ultimă instanţă, Bruno defineşte drept Eros tensiunea

integratoare exercitată de categorie asupra indivizilor. Logosul angajează Erosul, contemplaţia intelectuală dă naştere atracţiei erotice între obiectul contemplat şi subiectul contemplator, nevoii celui din urmă de a se conforma, în chiar natura sa, celui dintâi. Prin activarea sa în om, imaginea lui Dumnezeu generează dorinţa de unire cu Dumnezeu.

Splendoarea frumuseţii divine străluceşte în toţi indivizii (II, I, 166); pentru a o descoperi în tine sau în ceilalţi, este suficient să-ţi reglezi dioptriile cognitive. Identificându-se imaginii arhetipale, furiosul eroic iese în afara timpului său, mai exact, pătrunde în intraţimpul lui Dumnezeu. Nucleului divin din om (imaginea lui Dumnezeu) îi corespunde nucleul de eternitate din timp şi istorie (clipa). În al cincilea dialog din prima parte a Furiilor eroice, Bruno se străduieşte să amplifice conceptul de „clipă", de la sensul de „atom al timpului şi nimic" la cel mistic de „matrice a timpului". În concepţia bruniană, „clipa este întreg timpul" (I, V, 130), este nucleul cu adevărat indestructibil al timpului, este arhetipul permanenţei. Temporalitatea are drept cauză multiplicarea clipei, degradarea sa în clone imperfecte. Principiul eternităţii este încapsulat în clipă, aşa cum imaginea lui Dumnezeu este impregnată în fiecare individ. Iubirea, pe care comparaţiile din vorbirea curentă o descriu ca „scurtă cât o clipă", are, după Bruno, un efect complet contrar celui de efemeritate: ea îl sincronizează pe furiosul îndrăgostit cu orologiul care bate unica şi singura clipă a lui Dumnezeu. Îndrăgostitul se cristalizează în clipă, el iese din marea trecere istorică şi pătrunde în intra timp. El transcende temporalitatea nu însumând şi totalizând toate clipele timpului – deci pe poarta infinitului mare –, ci prin desigilarea clipei, Pe poarta infinitului mic. Omul eroic se uneşte cu intelectul divin în măsura în care se identifică raţiunii seminale, logosului matricial al cărui fenomen este.

Iubirea, care „îl transformă şi îl converteşte pe îndrăgostit în obiectul iubit" (I, IV, 76), îşi exercită efectele

ia nivelul unei reţele subspaţiale şi intratemporale, ce leagă între ele nucleele sau seminţele arhetipale prezente în indivizi. Prin aceasta, Bruno reia identificarea pe care neoplatonismul Renaşterii o făcea între Erosul platonician şi anima mundi plotiniană. Atunci când afirmă că „iubirea e totul", el o face atât într-un sens hermetic, cu referire la Pneuma cosmică ce stă la baza filosofiei magice şi hermetice a Renaşterii, construită pe ideea corespondenţelor şi similitudinilor („Iubirea, care e cea mai puternică şi mai mare şi are puterea supremă în cer, pe pământ şi pe ape, trebuie să arate o măreţie pe măsură", II, I, 166), cât şi într-un sens creştin catolic, conform căruia Iubirea alcătuieşte, alături de Putere şi de înţelepciune (Logosul), esenţa trinitară a lui Dumnezeu („iubirea divină, care este divinitatea însăşi", II, IV, 196). Este una dintre puţinele tuşe creştine ale acestor dialoguri, care se revendică, într-o măsură copleşitoare, de la tradiţia neoplatonică şi, într-o măsură mai redusă, de la cea hermetică28.

De fapt, Bruno nu face decât o singură concesie majoră doctrinei scolastice (dar capabilă, e adevărat, să reorienteze sensul tuturor speculaţiilor sale): asemenea tuturor neoplatonicienilor renascentişti, începând cu Ficino, el asimilează Unul plotinian Dumnezeului creştin. Sau, cel puţin, lasă să se subînţeleagă acest lucru, făcând ca asupra formulărilor şi sintagmelor sale să plutească o anumită ambiguitate. De altfel, aceste lucruri nespuse şi subînţelese nu sunt o inovaţie personală, rezultată dintr-o strategie deliberată, ci ţin de o practică filosofică obişnuită în Renaştere, impusă de orizontul cultural creştin în care s-au format noii platonicieni. Recuperat după un mileniu de dominaţie a creştinismului, neoplatonismul a suferit în mod spontan o pseudomorfoză, care i-a permis să se adapteze şi să fie parţial acceptat (cel puţin la început, până la Conciliul din Trento) de cultura oficială.

Conceptul de Unu al lui Plotin a fost astfel obligat să îmbrace hainele conceptuale ale trinităţii creştine, cu transformări mai mult sau mai puţin importante. Una

dintre acestea a fost să i se atribuie rolul de Providenţă sau de voinţă divină (de exemplu, în II, I, 142, II, IV, 208 etc), ceea ce îi conferă Unului impersonal al lui Plotin o dimensiune personală, ce nu putea să lipsească din doctrina creştină (deşi ne-am putea întreba dacă această personificare nu provine direct din Corpus hermeticum, presiunea teologiei oficiale manifestându-se doar în alegerea pe care filosofii Renaşterii o fac între divinitatea impersonală neoplatonică şi Dumnezeul personal din hermetismul antic29).

Celelalte retuşuri în sens creştin din Furiile eroice sunt mai us „„ar-fi-ip rifi exemplu, Parnasul clasic este interpretat ca muntele Paradisului terestru (I, I, 40), lumina solară este văzută drept cele „două feluri de revelaţie pe care teologii scolastici le numesc matinală şi vesperală" (I, V, 127), dualismul hermetic, conform căruia „toate lucrurile sunt formate din opuşi", este figurat prin arborele cunoaşterii binelui şi răului (I, II, 48, 43). În sfârşit, apofatismul plotinian („cea mai înaltă şi mai profundă cunoaştere a lucrurilor divine se obţine prin negaţie, şi nu prin afirmaţie, ţinând cont de faptul că frumuseţea şi bunătatea divină nu pot şi nu ar putea cădea în sfera conceptelor noastre, ci se află dincolo de înţelegerea noastră"; II, IV, 211) este invocat în varianta creştinată a lui PseudoDionisie Areopagitul (Bruno celebrând superioritatea teologiei negative asupra celei demonstrative a lui Aristotel şi a doctorilor Şcolii; II, V, 215). Unicul element de fond care compatibilizează sistemul lui Bruno cu viziunea creştină este aşadar asimilarea Binelui plotinian cu Dumnezeu. Totuşi, deşi era critic faţă de creştinism, filosoful din Nota pare să fi fost convins că, vorbind despre „binele suprem şi adevărul prim" (II, I, 155), vorbea într-adevăr despre Dumnezeu (unul şi acelaşi pentru toate religiile). Inchizitorii, în schimb, se pare că au avut îndoieli în privinţa acestui lucru.

Note

1. Giordano Bruno Nolano, De gl heroici furori,

introducere şi note de Francesco Flora Torino, Unione tipografico – Editrice Thrinese, 1928. Voi indica între paranteze: cu o primă cifră latină prima sau a doua parte, cu o a doua cifră latină numărul dialogului, iar cu cifre arabe pagina.

2. Mircea Eliade, Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanuşi Cezar Baltag, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

3. Mircea Eliade, „Dacii şi lupii”, în De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.

4. Marcel Detienne, La notion de daimon dans le pythagorisme ancien, prefaţă de J.-P. Vernant, Société d’Edition «Les Belles Lettres», Paris, 1963.

5 – E.R. Dodds, Grecii şi iraţionalul, traducere de Catrinel Pleşu, prefaţă de Petru Creţia, Editura Polirom, Iaşi, 1998, pp. 19 sqq.

6 – „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe AhiF Peleianul, / Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse”, Homer, Iliada, traducere de G. Murnu, studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi, ESPLA Bucureşti 1955, p. 29.

7. În timp ce menos înseamnă „spirit”, „inimă”, „suflet”, „curaj”, „ardoare”, „mânie”, menis înseamnă „mânie”, „resentiment”, „frustrare” şi are probabil aceeaşi rădăcină cu Manii, sufletele morţilor „supăraţi”. Emile Boisacq, Dictionnaire etymologique de la langue grecque, Heidelberg, Paris, 1923, pp. 627, 634.

8. „The Wasting Sickness of Cu Chulain”, în Cuchulain of Muirthemne. The Story of the Men of the Red Branch of Ulster, traducere şi adaptare în limba engleză de Lady Gregory, cu o prefaţă de W.B. Yeats, John Murray, Londra, 1902.

9. Homer, Odiseea, traducere de G. Murnu, studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi, ESPLA, Bucureşti, 1956, p. 439.

10. Platon, Phaidros, 244 a-265 a, în Opere, vol. IV, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, pp. 439 – 470.

11. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritzi Saxl, Saturn şi melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă, partea I, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

12. Wayne Shumaker, Ştiinţele oculte ale Renaşterii. Un studiu al patternurilor intelectuale, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004, p. 188.

13. Henry Moore publică în 1656 tratatul Enthusiasmus Triumphatus: Or a Brief Discourse of the Nature, Causes, Kindes, and Cure of Enthusiasm. De gl heroici furori al lui Bruno va fi tradus în engleză de L. Williams sub titlul The Heroic Enthusiasts (Londra, 1887 – 1889).

14. Pentru a urmări felul în care tema delirului divin al poeţilor s-a transmis din Antichitate în Evul Mediu, a se vedea Ernst Robert Curtius, Literatura europeană şi Evul Mediu latin, traducere de Adolf Armbuster, cu o introducere de Alexandru Duţu, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 546 – 547.

15. Pentru tema poeziei ca modalitate de a obţine imortalitatea, a se vedea E.R. Curtius, op. cit., pp. 548 – 550.

16. Emile Namer, Giordano Bruno ou l'univers infini comme fondement de la philosophie moderne, Editions Seghers, Paris, 1966, p. 105. Demonstraţia neoplatonismului lui Giordano Bruno fusese deja făcută de analişti precum Charbonnel (L'Ethique de Giordano Bruno et le deuxième Dialogue du Spaccio, Champion, Paris, 1919) sau Paul-Henri Michel (La cosmologie de G. Bruno, Hermann, Paris, 1962).

17. A se compara cu Plotin, Enneades, IV, 3, 24, text tradus de Emile Brehier, Société d'edition „Les belles lettres", Paris, 1924, p. 92.

18. Ce corespunde distensiei sufletului (distensio animi) pe dimensiunile timpului după cădere, despre care vorbeşte Sfântul Augustin în Confesiunile sale.

19. Nu trebuie uitat că modelul heliocentric al lui Copernic sau Galilei a fost pregătit filosofic şi chiar teologic de mistica solară a lui Ficino şi a neoplatonicienilor Renaşterii. A se vedea în acest sens Arthur Koestler, Lunaticii. Evoluţia concepţiei despre univers de la Pitagora la Newton, traducere şi cuvânt înainte de Gheorghe Stratan, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

20. Pentru mistica unitivă care încoronează sistemul lui Bruno, a se vedea Erminio Troilo, Giordano Bruno, A.F. Formiggini, Roma, 1918, pp. 71 – 72.

21. A se vedea Ioan Petru Culianu, Eros şi magie în Renaştere. 1484, traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, cap. „Ambiguitatea erosului", pp. 104 sqq (ed. a III-a, Editura Polirom, Iaşi, 2003).

22. Cf. cele două forme de eros din Banchetul, 180 d-18 ld, în Platon, Dialoguri, traducere de Cezar Papacostea, Editura Iri, Bucureşti, 1995, pp. 88 – 90.

23. Cf. Platon, op. cit., 202 d-203 a, pp. 116 – 117.

24. Denis de Rougemont, Iubirea şi Occidentul, traducere, note şi indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefaţă de Virgil Cândea, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

25. A se vedea Vladimir Lossky, A l'image et à la ressemblance de Dieu, Editions Aubier-Montaigne, Paris, 1967.

26. Pentru concepţia neoplatonicienilor Renaşterii asupra impregnării omului cu imaginea arhetipală a lui Dumnezeu, a se vedea Erwin Panofsky, Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei, traducere din limba germană şi prefaţă de Amelia Pavel, traducerea textelor exemplificative din „Note" şi, APendice": Şerban Mironescu, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

27. Cf. Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, vol. VII, „Doctrine et histoire", partea a II-a, Beauchesne, Paris, 1971, s.v. „Image et ressemblance", col. 1443 – 1444.

28. Edoardo Fenu vorbeşte de o carenţă a spiritului religios la Bruno şi trage concluzia că „son optimisme n-a

rien du sens chrétien, de la croyance en les visions, esperances et promesses supérieures, mais tient plutot du sens panique et un peu orgiastique". Giordano Bruno, Morcelliana, 1938, XVI, pp. 125, 129.

29. În ceea ce priveşte hermetismul egiptean şi anticreştin al lui Bruno, a se vedea Frances A. Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1964.

Capitolul 7

Calderón de la Barca.

Confruntarea dintre ocultismul Renaşterii şi Contrareformă

Cadrul psihoistoric

Analizând mistica hindusă, Mircea Eliade a pus în evidenţă un mecanism ce explică dinamica şocurilor culturale. După savantul român, practicile yoga reprezintă reemergenta credinţelor vechilor locuitori aborigeni ai Indiei de sub dominaţia exercitată de religia brahmanică a migratorilor indo-europeni1. Acest scenariu psihoistoric de sorginte nietzscheană şi de factură psihanalitică presupune că inconştientul şi conştiinţa colectivă sunt guvernate de către mecanisme omoloage psihismului individua12. Cultura sau religia dominantă exercită un rol cenzurator şi prohibitiv asupra culturii sau religiei de substrat, împingând-o spre zonele periferice ale vieţii sociale şi ale mentalităţii colective. Dar, pe măsură ce diferenţele etnice, militare, sociale, economice şi culturale dintre casta sau clasa dominantă şi cea dominată se micşorează, elemente ale culturii sau religiei refulate încep să iasă din nou la lumină, în cadrele (şi sub masca) culturii sau religiei oficiale. La fel cum, în concepţia lui Freud, materialul inconştient este rectificat de către cenzurile psihicului individual până când devin compatibile şi acceptabile de către conştiinţă, tot aşa, componentele culturii sau religiei de substrat suferă modificări care le permit să se încadreze în ideologia dominantă. Conform unui termen impus de Spengler, acest proces poate fi definit ca o pseudomorfoză3.

La începutul erei creştine, extraordinara efervescenţă de credinţe şi culte religioase din Antichitatea târzie a fost reprimată prin reformele

ui Constantin şi Teodosie, care au proclamat creştinismul drept religie de stat şi, mai apoi, au interzis toate celelalte religii. Biserica şi statul au culpabilizat şi au cenzurat atât sistemele filnemfi-o – ij-ip >

(neopitagoreism, neoplatonism, epicureism, gnoză, hermetism), cât şi cultele şi sectele păgâne (panteonul oficial, Misterele de la Eleusis, ale lui Dionysos sau Liber Pater, ale lui Cybele şi Attis, Isis şi Osiris, Mithra, Sol Invictus etc, disciplinele hermetismului popular, teurgia şi taumaturgia, magia şi vrăjitoria, astrologia, necromanţia, oracolele şi toate tehnicile divinatorii etc, sectele gnostice şi ereziile creştine). Dominaţia teologiei creştine a durat mai bine de un mileniu, aproape fără rivali (erezii precum paulicianismul, bogomilismul sau catarismul au sfârşit prin a fi eradicate), iar Biserica nu a mai trebuit să se confrunte de o manieră dramatică cu o concepţie păgână decât în Renaştere, când vechile sisteme şi credinţe au ieşit din nou la suprafaţă sub forma cabalei, a astrologiei, a magiei, a vrăjitoriei, a alchimiei, a medicinei hermetice şi a altor discipline oculte4.

Atunci când foloseau metafore, precum cele de „renaştere”, „renovare”, „resurecţie”, gânditorii renascentişti nu erau desigur conştienţi de semnificaţia lor psihoistorică, ci îşi reprezentau întoarcerea refulatului antic în termenii unei întoarceri la retorica clasică. În istoriografia culturală actuală a fost demonstrat faptul că imaginea Renaşterii ca o lumină ce împrăştie tenebrele Evului Mediu nu este decât un mit polemic, făurit de către umaniştii aflaţi în conflict cu cultura ecleziastică. Totuşi, acest mit a avut un mare succes în toate epocile neoclasice, culminând în sinteza teoretică făcută de Jacob Burckhardt5. Marele erudit elveţian şi discipolii săi subsumează Renaşterea canonului clasic, de tendinţă „progresistă”, în opoziţie cu canonul creştin medieval, de tendinţă „reacţionară”.

Iată însă că, după cum a arătat Wallace K. Ferguson6, spre sfârşitul deceniului al patrulea al secolului XX, această imagine reductivă şi deformantă a intrat în criză. Dându-şi seama că viziunea burckhardtiană este o construcţie ideologică, în spatele căreia se ascunde un scop propagandistic mai mult sau mai puţin conştient, istoricii culturii europene au început să elaboreze un nou concept de Renaştere. Astfel, ei au pornit de la observaţia că în arta, literatura şi filosofia renascentistă existau elemente ce nu se încadrau în estetica (neo) clasică. Jurgis Baltrusaitis şi G.R. Hocke au recuperat acest material sub numele de manierism7, Hiram Haydn l-a propus pe cel de Contrarenaştere8, iar Eugenio Battisti pe cel de Antirenaştere.

Logica aristotelică a lui tertium non datur, care împărţea Renaşterea între teologie şi umanism, a fost depăşită prin descoperirea ca aceste două viziuni asupra lumii fuseseră concurate de o viziune alternativă, ce era în acelaşi timp necreştină şi anticlasică. Cercetătorii din ultima jumătate de secol au pus în lumină adevărata natură a „Antirenaşterii” – şi anume, ocultismul păgân reemergent. După Aby interpretăm figurile Olimpului păgân, care au revenit la viaţă în timpul primei Renaşterii… nu ca simple fenomene artistice, ci mai degrabă ca entităţi religioase10.

Începând cu uriaşa sinteză a lui Lynn Thorndike asupra disciplinelor oculte renascentiste11, mai mulţi cercetători (E. Garin, P.O. Cristeller, F.A. Yates, A.G. Debus, W. Shumaker, E. Wind) au sfârşit prin a infirma teoria clasicistă, ajungând la concluzia formulată de un Will-Erich Peuckert, conform căreia

Renaşterea înseamnă renaşterea „ştiinţelor oculte”, şi nu, după cum am fost învăţaţi la şcoală, resurecţia filosofiei clasice şi a unui vocabular uitat12.

După cum observă Salvio Turro, paradigma specifică Renaşterii nu este modelul clasic-raţionalist, ci modelul magico-hermetic13. Marii gânditori şi artişti renascentişti, de la Ficino, Pico, Bruno, da Vinci, Cardan, Copernic,

Kepler etc, nu au fost filosofi sau oameni de ştiinţă în sens umanist, ci neoplatonici, neopitagoreici, cabalişti, alchimişti, hermetişti. În acea epocă, distincţia dintre gândirea magică, filosofia naturii şi umanismul laic nu era pe atât de tranşantă pe cât au văzut-o retrospectiv gânditorii pozitivişti din secolul al XIX-lea. Mai mult, individualismul modern, opus colectivismului creştin, pare a fi rezultatul nu atât al afirmării filosofiei laice, cât al emergenţei în Renaştere a misticii oculte. Concentrarea asupra omului, trecerea de la teologie la antropologie, este specifică nu doar umanismului, ci şi esoterismului, în care magul capătă puterile unui demiurg şi ajunge să concureze, într-o anumită măsură, creaţia divină. De fapt, însuşi umanismul laic pare să-şi datoreze existenţa răsturnării de paradigmă care a constat în înlocuirea poziţiei strict teocentrice, dominantă în Evul Mediu, cu poziţia antropocentrică din ştiinţele oculte ale Renaşterii.

Tabloul unei Renaşteri ca un sistem bipolar, având ca vectori antagonici teologia şi umanismul, este, prin urmare, insuficient şi fals. Acestui sistem trebuie să-i fie adăugat un al treilea termen (dacă nu mai mulţi), pe care, pentru concizie, îl putem numi gândirea ocultă sau ocultismul. Pornind de aici, dublei tipologii umane a Renaşterii, reprezentată de teolog (catolic sau protestant, aceasta e mai puţin important aici) şi de umanist, i se poate alătura un al reilea tip – cel al magului. În postura de reprezentant al acestei tipologii reemergente l-am putea alege pe Paracelsus sau pe Cornelius Agrippa (autorul unei summa a ocultismului, De occulta philosophia), Pe oricare dintre marii doctori ai magiei. Totuşi, posteritatea literară i-a făcut onoarea de a-l aşeza între figurile ilustre ale unui Luther, teologul, şi Erasmus umanistul, unui alt personaj, mult mai obscur xstoric, un oarecare John (sau Jorg) Faust.

Deşi la început Biserica, prin diverse figuri luminate, nu rareori enciclopedice, a patronat redescoperirea Antichităţii, destul de curând, instituţia creştină a devenit conştientă de pericolele confesionale implicate de imaginarul debordant al ocultismului. În ultimă instanţă,

Reforma însăşi a fost o reacţie la acest pericol, reformatorii asimilând catolicismul cu Renaşterea şi acuzând nu doar politica mundană a papalităţii, ci şi „păgânizarea" acesteia (spre exemplu, acceptarea nudurilor în frescele şi tablourile cu subiect religios). Prin principiile sale „iconoclaste", Reforma a început ceea ce Ioan Petru Culianu numeşte „marea cenzură a imaginarului" renascentist14.

Catolicismul, la rândul său, în pofida disputei cu protestantismul, a învăţat foarte bine lecţia acestei critici, directivele Conciliului din Trento fiind îndreptate nu doar împotriva ereziilor protestante, ci şi a celor oculte. De fapt, reacţia catolică în faţa exploziei „păgâne" începuse chiar înainte, deşi sporadic (în predicile lui Savonarola, de exemplu). „Vânătoarea de vrăjitoare" a fost declanşată încă din 1484 de Bula papei Inocenţiu al VIII-lea, Summus desiderantes afectibus, şi de tratatul care i-a fost asociat, Malleus maleficarum, al lui Henry Institutoris şi Jacob Sprenger din 1486. Aceste documente doctrinare vor aprinde, de-a lungul celor două secole care au urmat, cu mult mai multe ruguri decât au fost ridicate în întregul Ev Mediu15. Dincolo de războiul religios intestin, atât Reforma cât şi Contrareforma au avut aceeaşi atitudine represivă faţă de credinţele şi practicile oculte. Deşi filosofii de inspiraţie neoplatonică nu încetau să argumenteze că „magia albă" este o filosofie a naturii care nu contravine doctrinei creştine, Biserica a sfârşit prin a-i trata pe doctorii ocultismului ca pe „magi negri" sau „negromanţi" (cuvânt corupt, derivând din „necromantul" antic). Giordano Bruno a ajuns pe rug nu pentru concepţia sa umanistă, cât pentru scrierile sale esoterice. Culpabilizarea generală a disciplinelor oculte poate fi exemplificată prin destinul pe care autorii protestanţi i-l atribuie lui Faust. Cum magia acestuia nu mai poate fi considerată albă, ci e văzută ca demonică, implicând pactul cu diavolul, personajul cade din tipologia filosofului în cea a apostatului, a cărui „viaţă reprobabilă" sfârşeşte printr-o „binemeritată condamnare" la infern16.

Cu multă profunzime, Jean Delumeau a demonstrat că obsesia păcatului şi a pedepsei (şi, prin urmare, frica socială) au atins paroxismul în Occident nu în timpul Evului Mediu, ci în secolele XIV-XVIII

Vinovăţia religioasă a fost un instrument ideologic eficace prin care instituţiile creştine au încercat să împiedice răsturnarea establishmentului social. Nu doar Inchiziţia şi organele justiţiei seculare i„ + „Aa nrmtml şi punitive), ci şi învăţământul (reorganizat în special de către Compania lui Iisus, adică de ordinul iezuit), precum şi arta şi literatura s-au transformat, după Conciliul din Trento, în instrumente propagandistice, menite să impună doctrina neoscolastică a Contrareformei18.

José Antonio Maravall a făcut o analiză sociologică pertinentă a tehnicilor culturale de manipulare (atât prin ameninţare, cât şi prin seducţie) a opiniei publice, folosite de puterea monarhico-ecleziastică în perioada posttridentină 19. Totuşi, spre deosebire de Maravall, nu cred că aceste măsuri au fost luate pentru a combate criza economică, politică şi socială ce zguduia Europa în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Mai degrabă, chiar această reacţie violentă şi represivă a sistemului faţă de direcţia în care pornise societatea este cea care a provocat criza epocii. Pentru a înţelege aşadar aspectul agonic al culturii baroce (adevărată „artă a Contrareformei”), trebuie studiat felul în care omul baroc a introiectat conflictul social ca pe un conflict menta120. Lupta externă dintre tendinţele de schimbare şi cele conservatoare a avut drept corelativ interior şocul devastator dintre două viziuni asupra lumii: viziunea renascentistă magică şi viziunea reformată şi contrareformată. Criza Barocului este rezultatul acestei înfruntări dintre paradigma ocultistă şi paradigma teologică21.

La sfârşitul Evului Mediu, omul occidental pare să fi resimţit o anumită oboseală sau epuizare a resurselor creatoare ale Weltanschauung-ului creştin. Astfel încât, printr-o reacţie oarecum naturală şi ingenuă, s-a îndreptat spre noi surse care păreau mai proaspete, chiar dacă

proveneau din Antichitate. Omul renascentist a apelat la cultura păgână clasică fără sentimente de vinovăţie sau de deviere eretică22, condus doar de dorinţa de a explora alte orizonturi. Descoperirea Americilor sau înlocuirea modelului geocentric cu cel heliocentric nu au fost cauzele, ci mai degrabă consecinţele acestei lărgiri a orizontului interior.

Iată însă că, după o scurtă perioadă de acceptare a schimbărilor, Biserica (atât cea protestantă, cât şi cea catolică) a decis să intervină într-o manieră brutală în noul curs al societăţii. Odată cu persecuţia ocultismului, în istoria civilizaţiei europene a început un nou proces de refulare culturală, ce a sfârşit prin a scufunda marele continent al Renaşterii. Teribila ciocnire dintre două ideologii care funcţionau ca metanaraţiuni explicative ale lumii l-a aruncat pe omul occidental într-o stare de deconcertare şi confuzie. După culpabilizarea ei ca magie demonică, viziunea păgână (sau, mai corect spus, viziunea Păgână în pseudomorfoză creştină) a Renaşterii a devenit impracticabilă; pe de altă parte, însă, viziunea creştină, reimpusă de autorităţi, nu mai avea aceeaşi’s Dontaneitate şi imprha-o-o ™ –, ™? – îi” i ut

Din punct de vedere psihologic, omul baroc a căzut într-un conflict sfâşietor între impulsurile sale vitale (ieşite la suprafaţă dintr-un inconştient istoric) şi supraeul său, patronat de instituţia creştină. Tendinţele libidoului, exprimate liber în timpul Renaşterii, au fost din nou cenzurate de către conştiinţa moral-religioasă. Rezultatul acestei inhibiţii a constat în deplasarea accentului de pe ceea ce Freud numeşte „pulsiuni de viaţă” (Eros, Libido) pe pulsiunile de moarte (Thanatos, Mortido). Faust şi Don Juan, două dintre cele mai semnificative figuri ale literaturii postrenascentiste, sunt emblematici pentru acest proces. Reprezentând gândirea ocultă şi senzualitatea renascentistă (Culianu vorbeşte de Eros şi magie în Renaştere), amândoi au fost culpabilizaţi de către etica creştină reformată şi contrareformată şi au fost condamnaţi să-şi plătească aventurile vitale cu moartea

eternă. Va trebui aşteptat Romantismul, adevărată „renaştere a Renaşterii”, pentru ca cei doi eroi să fie mântuiţi, iar principiile simbolizate de ei să fie recuperate.

În cadrul şocului celor două viziuni despre lume, atât paradigma ocultă (hrănită de materialul inconştient reemergent), cât şi cea creştină (susţinută de supraeul moral) îşi pierd raţiunea de a fi şi motivarea internă. Confruntat cu două scenarii metafizice la fel de puternice şi convingătoare, omul baroc a suferit o demotivare ontologică24. Hamlet, un principe implicat, ca toţi ceilalţi eroi istorici ai lui Shakespeare, într-o luptă machiavelică pentru putere, se pomeneşte lipsit de orice motivaţie de a acţiona. Căci, dacă ar intra în lupta pentru tron, nu s-ar transforma el într-un Don Quijote ce luptă pentru idealuri vetuste? În momentul în care a pierdut certitudinea plenitudinii lumii, omul baroc s-a prăbuşit în el însuşi. Viaţa e vis a lui Calderón de la Barca este o parabolă pentru procesul psihologic de pierdere a întemeierii, de dispariţie a sensului, pe care poetica barocă îl numeşte desengaho, dezamăgire.

Astrologie vs Teologie în Viaţa e vis

Analizând temele fondatoare ale dramei Viaţa e vis25, comentatorii lui Calderón nu au acordat atenţie faptului că tema principelui închis din cauza horoscopului său este subordonată unei teme mai primitive: succesiunea violentă la tron26. După cum a demonstrat J.G. Frazer (deşi reconstrucţia sa trebuie astăzi privită cu precauţie), tema aceasta provine din riturile regale ale popoarelor neolitice (şi poate celtice). În religia (presupus) matriarhală a populaţiilor preindoeuropene, viaţa

— Mnmă. ce era reprezentată în societatea umană de o regină-sacerdotesă. Succesiunea în regat se făcea pe linie matriliniară şi fiecare nou rege trebuia să câştige dreptul de a se căsători cu regina după o luptă cu alţi pretendenţi la tron. Regele, la rândul său, personifica o divinitate masculină auxiliară pe lângă marea zeiţă, fiu şi amant, având rolul de a garanta forţa şi fertilitatea regatului. Imediat ce puterile sale intrau în declin, regele

îmbătrânit era înlocuit, în urma unei competiţii violente, cu un rege mai tânăr, în plină vigoare. Câte ceva din acest sistem de succesiune ar transpărea în miturile greceşti care povestesc luptele (prezidate de Gaia) pentru tronul lumii dintre Uranos, Cronos şi Zeus (care, la rândul său, o înghite pe Metis fiindcă îi profeţeşte naşterea unui fiu uzurpator).

Legenda lui Oedip, pe schema căreia pare să fie construită şi Viaţa e vis27, este probabil o „deformare" şi o adaptare literară târzie a mitului primitiv28. Conform lui Robert Graves, după înlăturarea religiei preindoeuropene, grecii ar fi interpretat temele supravieţuitoare în cadrul propriei lor ideologii şi religii – cea a succesiunii patriliniare. În riturile neolitice, care s-ar întrevedea prin interpretatio graeca a legendei labdacizilor, Oedip, care îl înfruntă pe Laios într-o luptă de care militare, nu îl ucide pe tatăl său fizic, ci pe un simplu predecesor la tron şi nu se căsătoreşte cu mama sa adevărată, ci cu regina-preoteasă, care o reprezintă pe zeiţa-mamă29. Mitologia europeană a uitat sau a pierdut explicaţia religioasă a succesiunii violente, dar a moştenit ideea obscură că obţinerea tronului implică o luptă sângeroasă, că un destin tragic stă deasupra tuturor celor conduşi de voinţa de putere. Această metatemă modelează de o manieră evidentă tragediile istorice ale lui Shakespeare.

Conflictul profund dintre Basilio şi Segismundo nu îşi are aşadar originea în foarte altruista şi umană grijă a regelui ca fiul său să nu ajungă un tiran faţă de supuşii săi, ci în teama ancestrală, nemărturisită, „oedipiană", a tatălui de a fi uzurpat violent de către fiu. Este semnificativ că partea din profeţia zodiacală care îl obsedează pe Basilio este aceea că Segismundo, mânat de furii, / printre uluiri şi crime, / ar sfârşi să mă strivească/ sub picioru-i şi, vai mie! / îmi vedeam în praf aievea/ – şi v-o spun cu grea mâhnire! – / căruntеţea-mi ca pe-o scoarţă/ aşternută lui sub cizme30.

Ţinând cont de faptul că practicile alchimice, magice, astrologice sunt, după cum a arătat C.G. Jung, un mijloc de

proiecţie a fantasmelor şi a angoaselor inconştiente ale magului asupra unor procese exterioare31, horoscopul pe care Basilio îl compune pentru Segismundo exprimă mai degrabă aprehensiunile tatălui decât viitorul real al hului32. Închiderea lui SefHsmnnrin în» materializeze dorinţa inconştientă a regelui de a refula anxietatea care îl chinuie33. Gestul preventiv de a-l izola pe prinţ corespunde ritului antic de expositio, adică de expunere a nou-născutului considerat a fi de rău augur pentru cetate. Dacă fiul recunoscut şi acceptat de către tată este aşezat pe vatra casei, loc patronat de Hestia, zeiţa protectoare a familiei, fiul renegat este abandonat pe un munte sălbatic sau la o răscruce de drumuri, locuri patronate de zeul psihopomp Hermes, simbolizând aşadar Hadesu134. Temniţa lui Segismundo este un infern în miniatură, unde Basilio îşi expune fiul, transformându-l într-un „viu schelet neputincios/ ori biet suflet mort fiind".

Calderón foloseşte conflictul arhetipal dintre regele bătrân şi regele tânăr35 pentru a contrasta două viziuni asupra lumii: viziunea ocultă renascentistă şi viziunea neoscolastică tridentină36. După cum au observat criticii, începând cu M. Menendez y Pelay037, subtextul ideologic al intrigii este dat de polemica contrareformată împotriva disciplinelor hermetismului popular, precum astrologia şi mantica38. Basilio se află în poziţia filosofului renascentist, comparat cu „învăţatul Thales" şi „doctul Euclid", care se îndeletniceşte cu „filosofia naturală" (sau „magia albă", concepută ca o ştiinţă a naturii). Deşi face profesiune de bun creştin, regele practică o divinaţie astrologică bazată pe ideea păgână a marelui organism cosmic, ale cărui părţi se află în interrelaţie, conform legii din Tabula Smaragdina: „quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius". O asemenea ontologie magică stă la baza unei doctrine a predestinării, ce aminteşte de anticele Moire, zeiţele care ţes sorţii fără ca nimeni, nici măcar Zeus, să poată interveni în urzeală. Acestei doctrine, teologia creştină îi opune ideea unui Dumnezeu a cărui înţelepciune şi

Providenţă cuprind şi ordonează totul, fără să intervină totuşi în libertatea de opţiune a fiinţei umane.

Desigur, faţă de concepţia antică asupra fatumului, astrologia renascentistă a suferit o pseudomorfoză creştină, aşezând în capul sistemului figura lui Dumnezeu. Argumentul dogmatic în privinţa locului ocupat de astrologie în explicaţia lumii era luat din Sfântul Toma d'Aquino. Acesta susţinea că aştrii pot să exercite o anumită influenţă asupra lumii materiale şi a corpului uman, dar nu asupra lumii spirituale şi a liberului arbitru:

Quamvis ex impressione corporum caelestium fiant aliquae înclinationes în natura corporali, voluntas tamen non ex necessitate sequitur has înclinaţiones39.

Cum influenţa nu este unul şi acelaşi lucru cu necesitatea, concluzia Aa mm" minis la care ajunseseră astrologii renascentişti (precum Basilio) a fost aceea că, punând la lucru inteligenţa, înţeleptul va domina aştrii, vir sapiens dominabitur astris.

Dar dacă la început coabitarea dintre Providenţa divină şi determinismul astral a fost considerată acceptabilă, odată cu Contrareforma, care lupta pentru conceptul de liber arbitru atât împotriva viziunii astrologice, cât şi împotriva „servului arbitru" al protestanţilor, această îmbinare a fost criticată şi respinsă. Deşi în viaţa cotidiană astrologia a continuat să se bucure de un succes schimbător (chiar şi între papi ca Urban al VIII-lea), poziţia dogmatică adoptată de Biserica Catolică a fost de a demoniza toate formele de profeţie. După Conciliul din Trento, au început condamnările papale ale astrologiei: în 1564, bula lui Pius al IV-lea interzicea cărţile de geomanţie, hidromanţie, aeromanţie, piromanţie, oniromanţie şi negromanţie, precum şi toate tehnicile de ghicit cu ajutorul sorţilor, al vrăjilor, al semnelor, al pronosticurilor şi al farmecelor. În 1585, bula Caeli et Terrae a lui Sixt al V-lea condamna în mod expres astrologia drept practică magică; în 1586, bula Constitutio a aceluiaşi papă era îndreptată împotriva celor care practică arta astrologiei judiciare, a ghicitorilor şi a celor

care deţin cărţi interzise asupra artelor magice.

În 1631, furios că astrologul Morandi îi prezisese moartea apropiată, Urban al VIII-lea emite Bullarium Romanum, conform căreia astrologii pot fi nu doar excomunicaţi, ci şi condamnaţi la moarte şi la confiscarea bunurilor.

Dogma propovăduită de Şcoală nega existenţa sorţii şi, prin urmare, a capacităţii omului de a prevedea viitorul. După cum afirmă Pero Mexia în Silva de varia lección (1540), „nu există soartă, şi creştinul trebuie să-i atribuie totul lui Dumnezeu" („no ay fortuna y el christiano todo Io a de atribuyr a Dios"); la fel, Antonio de Torquemada, în Jardin de flores curiosas, susţinea că „nu există altă soartă decât voinţa şi providenţa lui Dumnezeu". Bula din 1586 a papei Sixt al V-lea „declară că doar Dumnezeu cunoaşte viitorul, pe care nici omul, nici diavolul nu-l pot prevedea. Exceptează ca licite pronosticurile asupra întâmplărilor naturale sau necesare datorate unor cauze naturale, ceea ce lasă deschise aplicaţiile astrologice-astronomice în navigaţie, agricultură şi meteorologie, desemnate de Horozco în capitolul al – K-VIII-lea al cărţii sale citate; dar neagă faptul că ar exista vreo artă capabilă să pronosticheze întâmplările contingente şi declară că astro

°gia judiciară, datorată vicleniei unor oameni perverşi şi înşelăciunii diavolului, este o „artă vană şi falsă" 40.

După cum reiese chiar din titlul Bulei lui Sixt al V-lea, procedeul Ce* mai eficace în respingerea astrologiei şi a artelor magice a fost atanizarea. Parafrazând poziţia Sfântului Pavel (după care DU

gentium daemones), Thomas Liebler (Erastus) susţinea, în Defensio libelli Hieronymi Savonarolae de astrologia divinatrice, adversus Christophorum Stathmionem (1959), că zeii astrologiei „nu sunt zei, ci cei mai mari duşmani ai lui Dumnezeu şi ai omului", iar Alsted, în Philosophia digne restitute, libros quator (1612), numea astrologia o „artă a cacodaimonilor". Doctorii şi eruditii epocii, precum Juan de Horozco y Covarrubias – în

al său Tratado de la verdadera y falsa profecia (1588) –, sau părinţii iezuiţi Benito Pereyra, cu De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica (1593), Martin del Rio, cu Disquisitionum magicarum (1599), sau Alessandro de Angelis, cu în astrologos coniectores libri quinque (1620), făceau distincţia între revelaţiile Harului (care aduc cuvântul lui Dumnezeu) şi revelaţiile magice (care sunt înşelăciuni ale diavolului). Antonio de Torquemada, în lucrarea pe care am menţionat-o, explică faptul că în acest fel unele trebuie numite viziuni, cele care sunt realmente văzute; iar celelalte – fantasme, cele care sunt închipuite sau reprezentate de fantezie41.

În Reprobación de las supersticiones y hechizerias, Pedro Ciruelo spune despre primele că „îi oferă omului certitudinea că vin din partea bună", în timp ce „în visurile negromanţilor şi ale ghicitorilor nu există asemenea certitudine" 42.

În anii în care apare Viaţa e vis erau încă vii ecourile scandalului declanşat de publicarea în 1632 a cărţii lui Galilei, Dialog despre cele două principale sisteme ale lumii, în care acesta ia partea sistemului copernican împotriva celui ptolemaic. În calitate de „dramaturg al Contrareformei", Calderón apără o poziţie ortodoxă, demonstrând, prin conversia lui Segismundo (prinţ al Poloniei, ţară unde Copernic îşi elaborase o bună parte dintre operele sale ştiinţifice) dintr-un prinţ crud, machiavelic, într-un principe înţelept, baroc, că doctrina creştină a liberului arbitru este superioară celei renascentiste a predestinării. Totuşi, dincolo de această intenţie apologetică, în mod concret, relaţia dintre aceste două doctrine, aşa cum apar ele în piesă, este mult mai confuză şi mai problematică, după cum o demonstrează polemicile nu doar dintre teologii secolului al XVII-lea, ci şi dintre calderoniştii secolului XX.

Astfel, în timp ce majoritatea comentatorilor sprijină interpretarea de mai sus43, alţii o contestă. Leopoldo Eulogio Palacios susţine că „Viaţa e vis nu exprimă victoria

liberului arbitru asupra fatalismului sideral, deoarece acesta nu apare nicăieri". Mai mult, Basilio „nu a crezut niciodată în fatalismul sideral" 44, din moment ce regele era convins că îl poate înfrânge printr-o intervenţie energică în viaţa şi «i" is» „Tntusi. împotriva părerii lui Leopoldo Eulogio Palacios, trebuie spus că intenţia regelui de a schimba destinul nu este o dovadă a scepticismului său faţă de astrologie. Atitudinea cu adevărat sceptică (şi conformă cu poziţia neoscolastică) l-ar fi făcut să nu consulte niciodată zodiacul şi să nu dea crezare nici unei forme de profeţie. Basilio se bazează pe capacitatea sa de a înfrunta aştrii (conform dictonului renascentist „înţeleptul va domina aştrii") tocmai fiindcă el crede în realitatea horoscopului dictat de aceştia. A.A. Parker ridică o obiecţie mai dificilă:

Dacă cercetăm cu atenţie, trebuie să recunoaştem că toate profeţiile astrologice se împlinesc infailibil în operele lui Calderón în forma în care au fost prezise; Calderón nu ne prezintă niciun exemplu de „om instruit şi prudent, care depăşeşte decretele stelelor", în măsura în care aceste decrete se referă la profeţii pe care cerurile le-au revelat în mod real în opera respectivă45.

Observaţia este corectă: la Calderón, deşi doctrina predestinării este combătută dogmatic, profeţiile se împlinesc aşa cum au fost făcute.

Pentru a rezolva această aporie, trebuie să fim atenţi la faptul că acest criteriu care validează fie doctrina predestinării, fie pe cea a liberului arbitru, nu este împlinirea sau neîmplinirea horoscopului. O profeţie se poate adeveri fără ca aceasta să dovedească existenţa destinului. Criteriul decisiv pentru validarea uneia dintre doctrine constă în a stabili cine sau ce provoacă realizarea profeţiei, adică cine este „subiectul operator" (natural sau supranatural, uman sau nonuman) al destinului. Folosind acest criteriu, voi încerca o mică sistematizare. Astfel, operatorul destinului poate fi46:

1. O entitate sau o forţă exterioară omului. Acest caz are trei variante:

1.1. Dumnezeu (Providenţa divină);

Această variantă are două subrariante:

1.1.1. Dumnezeu, a cărui Providenţă, transcendentă istoriei, precunoaşte opţiunile pe care le va face omul, dar îi acordă acestuia libertatea de a le lua el însuşi. Aceasta este doctrina catolică a liberului arbitru (cu diverse nuanţe – a se vedea polemica Molina-Bânez).

1.1.2. Dumnezeu, a cărui Providenţă, incontestabilă şi absolută, copleşeşte liberul arbitru uman, decizând dinainte de naştere destinul unui om, fără ca acesta să îl poată modifica. Mai grav, păcatul originar a ucis liberul arbitru din om. Aceasta este doctrina protestantă a „servului arbitru" (cu diverse nuanţe: luterană, calvinistă etc.) 47.

1.2. Moirele, Parcele, Nemesis, Heimarmene, Fatua, Fortuna, fatalitatea astrală sau altă lege a corespondenţelor magice, adică o entitate diferită de Dumnezeu (chiar dacă eventual subordonată lui).

În această variantă se încadrează astrologia, pe care Calderón o combate în teatrul său „neoscolastic".

1.3. Întâmplarea sau hazardul obiectiv. Deşi îşi are originea în atomismul antic, această concepţie nu s-a putut impune decât odată cu laicizarea filosofiei şi a ştiinţei. Teoria probabilităţii s-a născut ca o ramură a matematicilor tocmai în secolul al XVII-lea. Legile sale vor fi formulate de Jacques Bernoulli în tratatul postum Ars conjectândi (1713).

2. O entitate sau o forţă interioară omului. Acest caz are două variante:

2.1. Voinţa conştientă a omului. Aceasta poate conlucra cu voinţa divină în vederea mântuirii (teoria participării simultane a lui Molina) sau poate acţiona eficace de una singură, ca în sistemele magice sau în ereziile pelagiene.

2.2. O lege psihologică sau o necesitate obscură a omului. Deşi Barocul intuieşte complexităţile psihologiei şi clarobscururile fiinţei umane, această variantă nu va ajunge la o dezvoltare completă decât odată cu

descoperirea şi teoretizarea inconştientului, în Romantism şi apoi în psihanaliză.

Este adevărat că, în peisajul intelectual al secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, aceste poziţii se amestecau în cele mai eclectice sisteme. Apărătorii astrologiei nu mergeau mai niciodată înapoi la concepţia antică a destinului, ci se acomodau mai bine sau mai rău teologiei creştine, încercând toate posibilităţile „fractalice” de combinare a conceptului păgân de mare organism cosmic cu cel creştin de Dumnezeu. Spre exemplu, Giovanni Pontano, în tratatele sale De rebus coelestibus, De prudentia şi De fortuna (1501), îmbină variantele pe care le-am notat cu 1.1, 1.2 şi 2.1, afirmând că Dumnezeu a creat aştrii şi le-a dat puterea de a influenţa tot ceea ce se află sub ei, mai puţin liberul arbitru uman, astfel încât lucrurile pământeşti sunt conduse simultan de soartă şi de voinţa umană. Conradus Aslacus, în Physica et ethica Mozaica, ut antiquissima, ita vere Christiana (1613), susţine că stelele prezic întâmplările viitoare (1.2), cu excepţia celor care depind de voinţa lui Dumnezeu (1.1), de voinţa omului (2.1) sau sunt întâmplătoare (1.3) 48.

La rândul lor, nici doctorii catolici nu căzuseră de acord asupra unei soluţii dogmatice, după cum o dovedeşte celebra dispută De auxiliis, în cadrul căreia se înfruntau teoria dominicanilor, reprezentaţi de Domingo Binez, şi cea a iezuiţilor, expusă de Luis de Molina. În tradiţia scolastică, se făcea distincţia între graţia suficientă şi graţia eficace. În cartea sa, Concordia liberi arbitrii cum gratiae – j – h» w; „™ maescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione

(1588), Molina susţine că graţia suficientă a lui Dumnezeu poate să fie eficace sau ineficace pentru mântuirea omului, în funcţie de opţiunea pentru bine sau pentru rău pe care omul o face în baza liberului său arbitru. Ca răspuns, Băfiez publică Apologia de los hermanos dominicos contra la „Concordia” de Luis de Molina (1595), în care afirmă că, pentru a se mântui, omul are nevoie atât de graţia suficientă, cât şi de graţia eficace

a lui Dumnezeu. Dominicanii îi acuză pe iezuiţi că, prin teoria participării simultane (concurso simultâneo) a lui Dumnezeu şi a omului la mântuire, cad în erezia pelagiană, acordând un rol prea mare liberului arbitru uman, în timp ce iezuiţii îi acuză pe dominicani că subordonează complet liberul arbitru uman providenţei divine, căzând în doctrina luterană a arbitrului sclav. Finalmente, ajungând în faţa papei, disputa este tranşată în 1607 de Paul al V-lea, care declară valide ambele teorii şi interzice acestor două ordine bisericeşti să se mai trateze reciproc drept eretice49. Calderón cunoştea desigur dezbaterea despre gratia suficiente şi gratia efficax, după cum o sugerează unul dintre personajele din Los dos amantes del cielo atunci când spune: „nu uita de marile/ ajutoare oferite de Dumnezeu; nu doar/ suficiente, ci şi eficace” (pues te olvidas de tan grandes/ auxilios de Dios; no solo/ suficientes, şi eficaces”).

Să reluăm aşadar întrebarea: Cine sau ce provoacă împlinirea profeţiilor în Viaţa e vis? Trei personaje sunt semnificative din acest punct de vedere: Clarin, Basilio şi Segismundo.

În bătălia finală dintre susţinătorii lui Segismundo şi cei ai lui Basilio, Clarin, condus de morala egoistă a lui „zău că nici nu-mi pasă de altceva decât de mine însumi”, se ascunde între stânci, cu speranţa că aici „nici gând să poată/ moartea-a mă găsi vreodată”. Cu toate acestea, în ciuda precauţiilor sale, un glonte rătăcit îl ucide. În Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, comedie scrisă în colaborare cu Antonio Coello, Calderón pare dispus să accepte, în cadrul conceptului de Fortuna, ideea de hazard. În Viaţa e vis însă, Calderón nu mai face concesie superstiţiilor populare şi adoptă o Poziţie mai apăsat dogmatică, obligându-l pe Clarin să tragă singur concluziile „corecte” din propria sa moarte. Muribundul contestă conceptul prea puţin ortodox de hazard obiectiv (1.3) şi, dintre celelalte două explicaţii – cea divină şi cea astrologică –, o alege pe Prima (1.1), cuvintele sale amintind de proverbul

Omul propune şi Dumnezeu dispune”: „Sunt un om năpăstuit, / ce, ferindu-mă de moarte, / drept la ea m-am dus. Fugind/ să n-o văd, în drum cu jind/ mi-a ieşit; în nicio parte/ nu-i ungher de moarte-ascuns/ fapt prin care se vădeşte/ că fugind de moarte-orbeşte. / te

1 nnaa-cn

[…] şi aşa, deşi fugiţi/ spre a vă mântui de moarte, moartea-n faţă nu-i departe, / de vrea Domnul să muriţi.

Asistând la acest episod, Basilio are şi el o revelaţie. Încercarea nereuşită a lui Clarin de a evita moartea îi dezvăluie regelui propria eroare în tentativa de a schimba soarta lui Segismundo:

Strădania-i deşartă/ pentru om când cu mai ’nalte/ rosturi şi puterise-ncearcă; / vrând să-mi scap de jertfe ţara/ şi de răzmeriţe, iată, / am împins-o-n braţul celor/ de care credeam că scapă!

Filosoful renascentist se vede astfel obligat să renunţe la speranţa că ar putea controla horoscopul şi să îşi declare neputinţa. Basilio nu recade desigur în concepţia antică a destinului inevitabil (cel cu care se confruntă Oedip, spre exemplu), dar nici nu descoperă soluţia corectă din perspectivă catolică, ci pe cea protestantă, a Providenţei implacabile. Eşecul manevrelor de a împiedica împlinirea horoscopului lui Segismundo îl instruieşte doar în ceea ce priveşte prepotenţa predestinării, dar nu şi în privinţa existenţei liberului arbitru. Dacă până acum Basilio încercase să împiedice oracolul succesiunii violente, de acum el se arată dispus să-l accepte cu resemnare. În loc să fugă de pe câmpul de bătălie, unde lupta era deja pierdută, el iese spăsit înaintea lui Segismundo pentru ca profeţia să se împlinească. Repetând gânditor ultimele cuvinte ale lui Clarân, „Moartea-n faţă nu-i departe, / de vrea Domnul să muriţi!”, Basilio nu face decât să transfere fatalitatea de la aştri la Dumnezeu, adică să treacă de la fatalismul sideral (varianta 1.2, renascentistă) la un fatalism providenţial (varianta 1.1.2, protestantă).

Clotaldo, care se opusese şi experimentului oniric

conceput de Basilio pentru Segismundo, încercând să-i dezvăluie eroarea teologică (1.2), intervine şi acum, pentru a-l împiedica pe rege să cadă într-o nouă eroare doctrinară (1.1.2), aceea de a ignora liberul arbitru dat de Dumnezeu omului. Este adevărat că argumentul său împotriva concluziei de tip protestant formulată de Basilio nu se serveşte atât de conceptul catolic, cât de cel astrologie cuprins în lema renascentistă Sapiens homo dominatur astris:

Nu-i creştinească/ hotărâre, nu, să-ţi spui/ că-ndârjirea nu se pleacă. / Dimpotrivă, şi-nţeleptul/ ştie-a-nfrânge chiar şi soarta.

Totuşi, Clotaldo anticipează şi pregăteşte intervenţia lui Segismundo, pe care experienţa „dezamăgirii" (desengano) ontologice prin care a trecut l-a adus la adevărata prudenţă creştină. Principele iluminat este cel care pune în evidenţă şi deconstruişte cu maximă claritate eroarea doctrinară a tatălui său şi formulează implicit poziţia corecta

Tot ce-i hotărât în ceruri/ şi pe tabla lor albastră/ scris de Dumnezeu c-un deget, / cifre şi icoane maldăr/ pe atâtea file-albastre/ cu-aurite slove salbă, / nu înşală, nici nu minte, / ci ne minte şi ne-nşală/ cel ce, rău folos visându-i, / le pătrunde şi le-ncearcă.

Eroarea (sau mai rău, erezia) lui Basilio nu constă în încercarea de a împiedica destinul, ci în însuşi faptul de a fi crezut că-l poate prevedea. Conform doctrinei catolice, voinţa lui Dumnezeu, care controlează din eternitate întreaga lume, nu este cunoscută nimănui, nici oamenilor, nici diavolilor, nici măcar îngerilor şi nu este înscrisă nici în aştri şi nici în alte creaţiuni ce ar putea fi consultate prin diverse practici mantice50. „Certitudinile" ghicitorului nu sunt altceva decât simple conjecturi, care mai degrabă ascund decât dezvăluie viitorul. Dumnezeu îşi poate face cunoscute intenţiile prin revelaţii, dar orice încercare din partea omului de a pătrunde pe căi proprii aceste intenţii este o ofensă adusă Creatorului. Profeţii, astrologii, ghicitorii dau dovadă de un orgoliu luciferic

imaginându-şi că ar putea cunoaşte ceea ce Dumnezeu nu doreşte să fie cunoscut. De aceea, practicile profetice sunt văzute ca tentaţii demonice şi asimilate apostaziei51. În autosacramentalul No hay más Fortuna que Dios, Calderdn spune limpede că Fortuna este o „falsă divinitate", imaginată de diavol pentru a-l face pe om să uite de Providenţa divină.

Se poate spune că, prin „doctul" Basilio, Calderdn acuză practicile mantice renascentiste şi viziunea animistă neoplatonică şi magică subiacentă. În piesa lui, fatalismul astral este condamnat ca o iluzie de atotcunoaştere prin propriile puteri. O asemenea impietate se cere negreşit pedepsită, cum se întâmplă cu Basilio: „cerul/ astăzi din belşug ţi-arată/ c-ai ales greşită calea/ să-l învingi". Cele trei personaje prin care Calderdn lămureşte ideile de predestinare şi Providenţă alcătuiesc un triunghi cu un vârf „pozitiv" şi două vârfuri „negative". În faţa unui Segismundo (convertit în „principe perfect"), Basilio şi Clarin apar ca două contraexemple: amândoi au încercat să prevadă voinţa lui Dumnezeu şi amândoi au căzut pradă unei iluzii care i-a dus la eşec şi pierzanie.

Între Segismundo şi Clarin, pe de o parte, şi Segismundo şi Basilio, de cealaltă, se creează două relaţii antitetice care se luminează reciproc.

Clarin este bufonul (gracioso) 52, corespunzând nebunului regelui din teatrul lui Shakespeare. El este complementul şi parodia principelui. Atât Segismundo, cât şi Clarin sunt închişi în temniţă şi amândoi au ocazia de a deveni „regi de o zi": Segismundo în cadrul experimentului conceput de Basilio, Clarin în timpul confuziei create la venirea răsculaţilor, care îl iau drept Segismundo. Dar dacă Segismundo este un minnno v—!

„Prinţ păgubos". Primul va învăţa să se comporte cu prudenţă şi cu nobleţe – şi, ca atare, va prelua funcţia de rege adevărat –, în timp ce al doilea continuă să se poarte josnic şi, ca urmare, va merita moartea ce i se cade unui rege fals, ca în Saturnaliile romane. (Prin gura lui Clarân, Calderón face o aluzie la obiceiul roman de a alege un rege

de carnaval, care, după o săptămână în care lumea stă pe dos, este înlăturat într-un mod mai mult sau mai puţin sângeros: „Dacă-s oare vechi deprinderi/ în regat aici ca, zilnic, / câte-un prins pus prinţ să fie?”.)

Stând de aceeaşi parte cu Clarân în distribuţia rolurilor „negative”, Basilio, doctorul în ştiinţe oculte, principele renascentist, este implicit echivalat cu bufonul, cu regele lumii pe dos. A te lăsa condus de legile astrologiei este o nebunie. Din perspectiva Contrareformei, Renaşterea este o lume răsturnată, iar practicarea disciplinelor oculte este un prilej de apostazie. Adevăratul comportament creştin este discreţia şi prudenţa pe care le regăsim la Segismundo, devenit, după „convertirea” sa barocă, un model de principe contrareformat.

Piesa are aşadar două concluzii apologetice. Prima demonstrează, împotriva viziunii renascentiste, că fatalismul astral nu funcţionează şi că Dumnezeu este (parafrazând finalul din Magul făcător de minuni) singurul „astrolog prodigios” care cunoaşte destinul omului. Cea de-a doua implică, împotriva doctrinei protestante, că Dumnezeu conduce destinul omului nu pe deasupra acestuia, ci prin intermediul liberului arbitru al acestuia. Din perspectiva micii noastre clasificări, în acest sistem, varianta 1.1.1 se conjugă cu varianta 2.1, soluţie care se regăseşte în teoria participării simultane (concursesimultâneo) a lui Luis de Molina. Segismundo este demonstraţia vie a doctrinei conform căreia mântuirea omului presupune acţiunea simultană a graţiei divine şi a voinţei umane: prin comportamentul său, el infirmă ideea de predestinare siderală („a face răul”) şi îşi subordonează atitudinea, prin opţiune liberă, Providenţei divine („a face binele”).

Ce se întâmplă însă în cazurile lui Clarin şi Basilio, din moment ce şi ei sunt personaje în infailibilele planuri divine, dar nu printr-o opţiune deliberată, ca Segismundo, ci împotriva voinţei lor? Clarân sfârşeşte prin a fi omorât chiar pe când încearcă să evite acest lucru, iar Basilio îşi provoacă înfrângerea şi detronarea prin chiar intenţia de a

le împiedica. Cum nici varianta 1.3 (hazardul obiectiv), nici varianta 1.2 (predestinarea astrală) nu fac parte din eşafodajul ideologic pe care îl promovează Calderón, unica explicaţie pentru eşecurile lor rămâne Dumnezeu. În alte piese, divinitatea poate interveni direct în mersul lucrurilor, cum se întâmplă în finalul

— T→ „Q11 îl obligă pe diavol să-şi mărturisească public tertipurile şi să restaureze în felul acesta onoarea Justinei. Dar în Viaţa e vis nu avem de-a face cu o asemenea apariţie ex machina, care să pună în evidenţă morala morţii lui Clarin şi a înfrângerii lui Basilio. În această piesă, voinţa lui Dumnezeu se împlineşte prin intermediul opţiunilor (corecte sau greşite, nu are importanţă) personajelor. Iar dacă Segismundo este un exemplu de conlucrare a providenţei lui Dumnezeu cu voinţa (voluntad) omului (1.1.1 şi 2.1), Basilio şi Clarin sunt mai degrabă exemple de utilizare de către Dumnezeu a voinţei contrare (noluntad) a personajelor. Deşi doresc altceva decât ceea ce li se va întâmpla, aceştia provoacă ei înşişi aceste rezolvări nedorite, ca şi cum ar fi conduşi, dincolo de ceea ce plănuiesc în mod raţional, de o necesitate interioară obscură53.

Acum este posibil să dăm un răspuns la întrebarea „De ce se împlinesc profeţiile în teatrul lui Calderón?”. Ţinând cont de toate delimitările doctrinare de mai sus, răspunsul ar fi: deoarece omul construieşte o profeţie închipuită (căzând în eroarea de a crede în predestinarea astrală 1.2) şi apoi participă, de o manieră inconştientă (2.2), la împlinirea acesteia. Dumnezeu cunoaşte fără îndoială tot ceea ce se va întâmpla, dar nu dictează aceste întâmplări impunând salvarea sau damnarea personajelor, ci le lasă libertatea de a decide fiecare pe cont propriu, construindu-şi planul global ţinând cont de alegerile lor. Ceea ce sugerează Calderón, împotriva doctrinei protestante a predestinării divine (1.1.2), este că aceia care practică mantica (falsa profeţie, inspirată de demon) nu sunt condamnaţi din start de către un destin providenţial dictat de Dumnezeu, ci creează ei înşişi, din

aprehensiune şi anxietate, condiţiile care vor duce la căderea lor.

Există un fel de fatalitate obscură în piesă, dar aceasta nu este exterioară (aştrii renascentişti, Dumnezeul protestant), ci este interioară omului, manifestându-se prin faptele celor care se bazează pe profeţii. Aceştia se comportă ca şi cum ar fi vrăjiţi sau demonizaţi (ceea ce e acelaşi lucru în viziunea neoscolastică), îndreptându-se ca nişte somnambuli spre dezastru şi provocând ei înşişi ceea ce vor să evite. Acest proces de autosugestie sau autohipnoză este cel mai vizibil în dramele având drept temă gelozia, în care Calderón descrie, cu răceala observatorului detaşat, catastrofele şi monstruozităţile provocate de fatalitatea interioară a pasiunilor oarbe54.

Înfrângerea şi detronarea regelui din finalul Vieţii e vis nu se datorează predestinării lui Segismundo (din moment ce, după cum susţine doctrina catolică, destinul omului nu este înscris în aştri), ci angoasei lui Basilio şi acţiunilor întreprinse de el pentru a-şi contracara fantasma oedipiană. Regele este cel care, acţionând obsedat de scenariul succesiunii violente la tron, face ca previziunile horoscopului să devină realitate. Segismundo expune foarte bine în comportamentul tatălui său psihologia de victimă care îşi creează călăul:

Dacă unui om i-ai spune: / „O neomenească fiară/ te va omorî”, ce credeţi, / cugetând cumva că scapă, / o va deştepta, de doarme? / Dacă-i spui: „Această spadă, / ce o porţi încinsă, moarte/ îţi va da”, i-ar fi deşartă/ prevederea şi-apărarea/ să şi-o tragă-atunci din teacă/ şi să-şi pună pieptu-n vârfu-i. / Dacă-i spui: „În sâni de apă/ ţi-este scris să-ţi ai mormântul/ cu zidiri de-argint podoabă”, / rău ar face-n larg pornind-o/ marea tocmai când răscoală/ trufaşă, munţi crunţi de-omături, / munţi turbaţi de sticlă-n slavă. / I s-a întâmplat asemeni/ celui ce, de către o fiară, / încolţit, o şi trezeşte; / celui ce-nfricat de spadă, / goală-o ţine-n mâini, şi celui/ cui de vijelii i-e teamă. / Însă chiar de-ar fi – aflaţi-o – / rău-mi adormită fiară, / spada potolită furia-mi, / şi asprimea-mi apă calmă, / nu cu răzbunare soarta/ poţi s-

o-învingi, sau cu prigoană, / mai degrabă – aşa o zgândări.

Împlinirea profeţiilor în teatrul lui Calderón s-ar explica aşadar prin mecanismul maniaco-obsesiv de proiecţie a unei anxietăţi într-un oracol. Spre exemplu, în El mayor monstruo del mundo, un „evreu preadoct”, adică un cabalist-mag, îi profeţeşte lui Mariene că va fi „trofeul nemeritat […]/ al unui monstru, cel mai crud, oribil şi puternic/ din lume”, mai exact că pumnalul soţului ei, tetrarhul Herod, îi va aduce moartea „celei pe care el o iubeşte cel mai mult pe lume”. Aflând de oracol, tetrarhul Herod condamnă practicile mantice şi face o profesiune de credinţă perfect catolică din liberul arbitru al omului:

Deşi această carte nemuritoare/ cu unsprezece pagini de cristal [cerul]/ conţine discursurile [destinele] noastre, / nu se cuvine a da crezare/ secretelor sale; / căci [astrologia] e o ştiinţă care greşeşte atât de mult, / încât într-un singur punct vede/ distanţe închipuite mai mari/ decât cele de la cer la pământ. / Din această ştiinţă ciudată/ nu poţi să afli/ decât ceea de ce te temi, / nu şi ceea ce va fi.

Dacă totuşi răul de care se tem personajele din piesă se împlineşte, aceasta nu se întâmplă din cauza predestinării aştrilor sau unei intenţii nenegociabile a lui Dumnezeu, ci fiindcă Herod, dincolo de înţeleptele sale convingeri teoretice, este condus de o pasiune oarbă, adică de „cel mai mare monstru, gelozia”. Atunci când nu sunt controlate de raţiune şi de prudenţă, dorinţa de putere, orgoliul şi îngâmfarea, gelozia şi erosul devin o fatalitate interioară care conduce la dezastru

Combinând în felul acesta Providenţa divină (1.1.1) cu tendinţele inconştiente ale omului (2.2), Calderón nu iese din tradiţia Şcolii. Sfântul

Toma d’Aquino recunoştea aştrilor capacitatea de a influenţa pasiunile

— „««„i umorilor”, ceea ce implică ideea că a învinge aştrii înseamnă să-ţi înfrângi propriile pasiuni: „Plures hominum sequuntur passiones, quae sunt motus senzitivi appetitus, ad quas cooperări possunt corpora coelestia;

pauci sunt sapientes, qui hujusmodi passionibus resistant”; „Unde et ipsi astrologi dicunt quod sapiens homo dominatur astris, în quantum scilicet dominatur suiş passionibus” 56. Pe această linie, Calderón realizează un fel de „introiecţie” a conceptului renascentist de „destin”, mutând accentul de pe predestinarea astrală pe fatalismul instinctelor. În viziunea contra-reformată a lui Calderón, destinul este reprezentat de pasiunile scăpate de sub control57.

Este adevărat că această tendinţă de psihologizare a perspectivei asupra lumii, comună întregii mentalităţi şi poetici baroce58, nu îşi găsise deocamdată instrumentele şi vocabularul pentru a putea face analize interioare. Lui Calderón şi epocii sale le lipsesc reprezentarea şi conceptul de „inconştient”. În antropologia scolastică nu există loc pentru această dimensiune psihică, deoarece Sfântul Toma d’Aquino considera specific uman doar sufletul raţional şi distribuia sufletul senzitiv şi sufletul vegetativ naturii noastre subumane (în mod numai aparent ironic, conceptul romantic de inconştient se va alimenta din filosofiile hermetice alternative, şi anume din conceptele oculte de „fantezie” şi „fantasmă”). Deşi descoperă existenţa unui principiu inconştient, literatura barocă nu are mijloacele necesare pentru a-i da volum şi imagine. Cu toate acestea, chiar şi fără ajutorul observaţiei comportamentiste sau al analizei psihologice, personajele lui Calderón, ca şi cele ale lui Shakespeare pun în evidenţă nişte mecanisme psihice abia întrezărite şi confuze, care nu au încă un nume, dar exercită o influenţă obscură şi inexorabilă asupra destinelor acestora.

Magie vs Teologie în Magul făcător de minuni

Deşi atât Reforma, cât şi Contrareforma au acţionat de o manieră aproape concertată împotriva „inamicului” comun (noile erezii), modul lor de a proceda şi scopul însuşi al intervenţiilor asupra opiniei publice au diferit semnificativ. În timp ce ideologia reformistă i-a impus imaginarului renascentist o cenzură radicală, interzicând complet folosirea imaginilor, ideologia contrareformată a

urmărit mai degrabă conversia acestuia, încercând să reconvertească arta „păgânizată” într-o artă alegorică şi spirituală, pusă în slujba conceptelor creştine. După cum a demonstrat Werner Weisbach şi alţii, arta barocă este o artă a Contrareformei, ce se subordonează, mai mult sau mai puţin implicit sau superficial, preceptelor Conciliului din Trento. Sorini

Bisericii catolice nu era de a-i condamna pe magi şi eretici, cum se întâmplă cu Faust, ci de a-i salva şi mântui59. El magico prodigioso în româneşte Magul făcător de minuni sau chiar Taumaturgul (etimonul grecesc acoperind exact titlul spaniol) –, una dintre cele mai „faimoase comedii” ale celui pe care Eugenio Frutos Cortés îl numeşte „dramaturgul Contrareformei” 60, este o strălucită metaforă a acestei convertiri a magului păgân (renascentist) la un sfânt creştin (baroc) 61.

În acest sens, este instructiv să comparăm rădăcinile antice pe care le folosesc mitul protestant al lui Faust şi „comedia cu sfinţi” a lui Calderón. În timp ce Faust îl are ca model pe Simon Magul, gnosticul din Samaria despre care vorbesc Faptele apostolilor, condamnat pentru încercarea de simonie şi alte fapte reprobabile, Calderón îl ia drept protagonist pe Ciprian, mag din Antiohia care, în urma eşecului artei sale demonice în faţa credinţei Justinei, s-a convertit la creştinism62, a fost martirizat şi a intrat în Floarea sfinţilore3. Legenda lui Faust era de asemenea cunoscută în Spania, iar Calderón a avut chiar ocazia să fi văzut vreo reprezentare scenică a ei în timpul şederii sale în Ţările de Jos. Totuşi, opţiunea lui pentru o sursă diferită corespunde diferenţei de intenţii pe care Biserica protestantă şi cea catolică le aveau faţă de mag: represiune/seducţie64. Aşa se face că, deşi este inclusă în tradiţia faustică, comedia lui Calderón nu este totuşi o variantă a mitului lui Faust, ci reprezintă o linie alternativă a acestuia. Convergenţa acestor izvoare cu origini în legende din Antichitatea târzie (Simon Magul, Ciprian, Teofil) nu va avea loc decât în opera lui Goethe.

Calderón nu era deloc ingenuu în momentul în care

şi-a ales o asemenea temă din tradiţia martirologică. Intenţia sa apologetică subliminală era de a suprapune alegoric două momente istorice, pentru ca primul să se constituie în exemplu pentru cel de-al doilea: confruntarea dintre păgânism şi creştinism de la sfârşitul Antichităţii şi conflictul contemporan lui dintre mentalitatea Renaşterii şi Contrareformă. Scopul alegoric era uşurat de convenţiile din teatrul baroc, în baza cărora toate piesele erau reprezentate, indiferent de situarea lor istorică şi geografică, în spaţiul convenţional al societăţii Secolului de Aur. Astfel, Antiohia din legenda antică devine un oraş abstract, ai cărui locuitori se îmbracă, se comportă, vorbesc precum cavalerii, doamnele, pajii, servitorii şi bufonii de la curtea spaniolă.

Bruce W. Wardropper avertizează că, în comparaţie cu legenda primitivă, unde Ciprian este un simplu negromant, în piesa lui Calderón el este un „filosof profund, care caută adevărul”. Criticul apreciază că intenţia autorului era de a „ridica piesa de la nivelul

— i i „Li al Hpmţiunii serioase” 65 – Totuşi, scopul dramei este mult mai amplu. Calderón îi conferă lui Ciprian toate atributele şi prestigiul unui filosof renascentist, care este purtătorul de cuvânt al viziunii hermetico-ocultiste, pentru a-l opune Justinei, reprezentantă a credinţei, aşa cum fusese aceasta definită de ideologia neoscolastică. Iubirea dintre cei doi devine o parabolă cu tâlc asupra felului în care ar trebui să se rezolve conflictul dintre cele două paradigme: nu în termenii carnali ai lui Ciprian (adică mundani, ai Renaşterii), ci în termenii ascetici ai Justinei (adică spiritualişti, ai Barocului).

Scopul ideologic al dramei este aşadar de a demonstra superioritatea unei metanaraţiuni explicative a lumii asupra alteia. Pentru analiza celor două sisteme de concepte care se înfruntă în Magul făcător de minuni, avem la îndemână trei studii foarte riguroase: cel al lui Ioan Petru Culianu asupra paradigmei magico-hermetice şi cele ale lui W.J. Entwistle şi Angel L. Cilveti asupra

paradigmei scolastice (de orientare preponderent tomistă) 66. Pornind de la această opoziţie fundamentală, drama lui Calderón67, ca de altfel întreaga dramaturgie barocă68, are o arhitectură esenţialmente dualistă şi conflictuală. Antinomia structurală între magie şi teologie generează în Magul făcător de minuni o serie de opoziţii derivate, care merg în perechi, precum syzygy gnostici. În continuare, am să încerc să pun în lumină ramificaţiile acestui dualism central.

Reprezentanţii conflictului de viziuni asupra lumii sunt, cum am arătat deja, cei doi protagonişti: magul Ciprian şi creştina Justina. Cum fiecare dintre aceştia nu este doar un simplu purtător de idei (adică o alegorie abstractă), ci şi un personaj viu (adică o fiinţă umană cu o psihologie veridică), conflictul exterior de paradigme se manifestă în egală măsură ca un conflict interior în fiecare dintre ei. Şocul culturilor reverberează în psihicul indivizilor, generând tensiuni şi rupturi afective şi caracteriale.

Bruce W. Wardropper a observat că, în figura lui Ciprian, Calderón proiectează opoziţia dintre cunoaştere (knowledge), care îl caracterizează pe învăţatul păgân, şi înţelepciune (wisdom), specifică sfântului creştin6. În tradiţia patristică, diferenţa dintre aceste două tipologii nu este de natură morală (deoarece şi învăţatul păgân poate fi virtuos), ci de natură teologală: ea depinde de absenţa, respectiv de Prezenţa harului. Învăţatul care se bazează doar pe puterile sale cognitive omeneşti nu ajunge să cunoască decât lumea fizică; pentru a avea revelaţia lumii metafizice, el are nevoie de graţia divină70. La începutul dramei, Ciprian este un învăţat păgân pe care meditaţia! – a adus în pragul revelaţiei creştine. Acelaşi lucru se întâmplă într-o altă „piesă cu sfinţi” a lui Calderón, Los dos amantes del cielo, unde Crisanto ajunge, cu ajutorul filosofiei naturale, până la revelaţiile din Evanghelia după Ioan, însă are nevoie de har pentru a le pătrunde înţelesul spiritual.

Tocmai deoarece cunoaşte teoria scolastică (raţiunea

naturală îl duce pe om către Dumnezeu) îşi face şi diavolul intrarea în scenă. În momentul în care Ciprian începe să mediteze asupra a ceea ce se află dincolo de filosofie (adică teologia), diavolul, deghizat în călător străin, îi va conturba concentrarea, încercând să-l atragă pe un alt drum. În faţa protagonistului se vor deschide astfel două opţiuni: fie să continue pe calea filosofiei spiritualiste, care duce către neoscolastica barocă, fie să se abată spre filosofia mundană, magico-demonică, atribuită Renaşterii. Problema lui Ciprian, pe care diavolul o speculează inteligent, este că nu ştie cine e „operatorul" ce controlează cu adevărat destinul universului. Îngerul căzut vine în întâmpinarea filosofului, care caută o „alianţă" transcendentală şi, profitând de lipsa de informare a acestuia, îi oferă un pact facil şi atrăgător. „Mărturisesc că sunt sclavul tău", recunoaşte Ciprian, oferindu-i străinului sufletul său. „Îl accept", confirmă acesta. Filosoful, lipsit de luminile teologiei, ale binelui, ajunge astfel să se alieze cu răul metafizic. Piesa va urmări periplul protagonistului prin întunericul magiei, dar şi evoluţia interioară, care va sfârşi prin a-i arăta că adevărata divinitate pe care o caută nu este Satana, ci Dumnezeu. Anticipându-l oarecum pe Goethe, Calderón îl foloseşte şi el pe diavol – desigur, împotriva intenţiilor acestuia – în provocarea iluminării eroului. Spaima care îl încearcă pe Ciprian atunci când stăpânul său infernal este pe cale de a-l înlănţui definitiv este cea care îl va face să-l caute şi să-l descopere pe „Marele Dumnezeu al creştinilor".

Asocierea filosofului cu diavolul şi devierea filosofiei în magie nu este un accident pe care Ciprian l-ar fi putut evita observând cu stricteţe legile virtuţii şi ale moralei, accesibile nu doar creştinilor, ci şi gentililor. Ceea ce sugerează Calderón este că învăţătura şi ştiinţa fără har sunt o formă de demonie. Învăţatul care se bazează exclusiv pe puterea sa de înţelegere se face vinovat de orgoliu luciferic, ceea ce nu poate să-i atragă decât căderea. Dramaturgul reuşeşte în felul acesta să demonizeze „filosofia naturală" a Renaşterii, construită

mai mult pe sistemul neoplatonic decât pe teologia scolastică. Într-adevăr, magia pe care Ciprian începe să o practice sub tutela diavolului are trăsăturile magiei albe renascentiste, convertită însă, prin prisma culpabilizatoare a acuzaţiei de satanism, în magie neagră71.

Ioan Petru Culianu a arătat că profilul „original" al lui Ciprian, pe care l-am obţine prin redresarea distorsiunilor impuse de ideologia contrareformată, este cel al unui mag renascentist. El este un „operator

— „» * ««dorinţele şi fantasmele prin vehiculul pneumei universale (anima mundi), asupra persoanelor şi a obiectelor pe care doreşte să le manipuleze. În felul acesta, el ajunge să practice magia extrasubiectivă, controlând elementele – plantele, fiarele, păsările, vremea, cerul – şi magia intersubiectivă, generând imagini şi dorinţe în sufletele celorlalţi, în primul rând în cel al Justinei.

Deşi în spiritul Contrareformei asemenea îndeletniciri nu pot duce decât la damnare, Ciprian li se consacră nutrind cu totul alte speranţe, în acord cu intenţiile genuine ale magilor şi alchimiştilor renascentişti. La fel cu aceştia, eroul lui Calderón îşi exprimă dorinţa de a descoperi secretul imortalităţii („veşnic va fi în lume/ magul Ciprian") şi puterea de a reda viaţa morţilor („căci am deprins negromanţiaj ale cărei învăţături obscure/ îmi vor deschide funestele morminte, / făcând ca pântecele lor/ să avorteze cadavrele pe care/ tiranic le închide înăuntru/ pofta avară a pământului"). Chiar dacă, din perspectiva dreptei credinţe, puterile dorite de Ciprian nu sunt decât o jalnică parodie a miracolelor lui Iisus Christos, ele se încadrează totuşi în sistemul misticilor oculte. Două secole mai târziu, Goethe îi va acorda lui Faust puterea de a aduce sufletul Elenei din Hades. Ciprian îndeplineşte un ritual asemănător atunci când provoacă apariţia unei imagini a Justinei.

Cum însă practicile magice sunt condamnate de către Biserică, imaginea (ei dolon) femeii nu mai apare ca un suflet adevărat (psyche), ci doar ca o iluzie demonică,

eventual ca un sucub deghizat în femeia iubită. Avem aici un exemplu concret asupra felului în care idealurile magice au fost depreciate de către ideologia contrareformată. În loc să fie un mag alb, iniţiat în misterele antice (aşa cum apare în legendele culese de Lynn Thorndike), Ciprian nu este decât un mag negru, iar riturile sale, în loc să-i aducă nemurirea, îl împing spre damnarea eternă. Echivalând filosofia magiei, Calderón varsă opoziţia filosof/sfânt în opoziţia mult mai radicală mag/sfânt, al cărei prototip se află în înfruntarea legendară dintre Simon Magul şi Sfântul Pavel. Aceste două figuri sunt cele două modele caracteriale ce şi-l dispută Pe Ciprian.

La rândul lui, personajul Justinei este construit şi el pe o dihotomie interioară similară. De la publicarea manuscrisului-autograf al piesei de către Alfred Morel-Fati072, se ştie că în primele două acte personajul apărea cu numele de Faustina şi că primea numele de Justina abia în al treilea act73. Este aşadar plauzibilă ideea că, iniţial, Calderón intenţiona să scrie o dramă pe tema faustică şi că a schimbat abia ulterior numele Faustinei în Justina, pe măsură ce sensul alegoric al piesei îi devenea tot mai limpede. Ioan Petru Culianu a construit o interpretare subtilă, conform căreia Faustina ar fi numele păgân al personajului, iar Justina numele ei creştin, primit prin botez. Primul ar corespunde laturii păgâne, refulate, a femeii, în care predomină natura feminină, frumuseţea sexuală care îi vrăjeşte (îi „faustizează”) pe bărbaţii din jurul ei. Cel de-al doilea ar exprima latura ei conştientă, dominată de preceptele morale ale castităţii şi onoarei74.

Fermitatea Justinei în refuzul dragostei sugerează că legenda celor doi martiri fusese concepută şi retransmisă de către cercuri creştine de orientare encratică din ultimele secole ale Antichităţii. Encratiţii profesau un ascetism total, care îi apropia de anumite secte gnostice ce renegau sexualitatea şi procreaţia, văzând în ele instrumentele prin care Demiurgul cel rău ţine sufletele captive în lumea noastră. Un asemenea fanatism convenea

de minune personajului contrareformat al Justinei, care, chiar fără să fie călugăriţă, dispreţuieşte orice formă de iubire, chiar şi pe cea matrimonială75. Cum se întâmplă şi în alte piese ale lui Calderón, cum sunt Los dos amantes del cielo sau Amar despues de la muerte, credincioasa nu poate răspunde chemării iubitului, sub motiv că „până la moarte, Ciprian, / mi-este imposibil să vă iubesc”. Or, iubirea promisă după moarte înseamnă mortificarea iubirii sexuale, sublimarea ei în caritate creştină. Prin personajul său, Calderón dă un exemplu asupra felului în care supraeul ascetico-moral (Justina) trebuie să reprime tendinţele libidoului (Faustina), până la a le înlocui sau transforma în mortido.

Două simboluri convergente trimit la pulsiunile de moarte care patronează cele două personaje: scheletul şi martirajul. Presupusul clivaj Faustina-Justina primeşte o expresie scenică foarte concretă în momentul în care femeia apare în două locuri simultan: ca iluzie demonică (în grota lui Ciprian) şi ca fiinţă reală (în biserică). La rândul ei, fantasma demonică pe care diavolul i-o oferă lui Ciprian se transformă într-un schelet. Iubirea carnală dorită de Ciprian este echivalată cu degradarea trupească, iar frumuseţea (trecătoare) este subordonată morţii, conform unei teme baroce foarte răspândite. În El principe constante, Fenix observă că „această frumuseţe/ a fost câştigată cu preţul unei morţi”, referindu-se la propria sa moarte mântuitoare. Justina îşi datorează şi ea viaţa unei morţi – cea a mamei sale moarte la naştere –, datorie pe care o va plăti la rândul ei prin martiraj. Frumuseţea Justinei nu este aşadar decât un interludiu între două morţi: cea a naşterii şi cea supliciului. Între frumuseţe şi beatitudine, Justina o alege pe cea de-a doua, astfel încât nunta ei cu Ciprian nu poate avea loc decât în timpul martiriului, adică printr-o crucificare simbolică a dorinţelor carnale. După cum remarcă – Mz-J-Karti nersonajele exemplare ale Barocului nu mai sunt cavalerii şi eroii, care celebrează energia vieţii, ci martirii şi sfinţii, care aduc un cult morţii76.

Toate aceste simboluri baroce sugerează sublimarea Erosului în Agape, a Luxuriei în Caritate. Luaţi împreună, magul Ciprian şi frumoasa Faustina reprezintă cele două emisfere ale inconştientului reemergent în Renaştere: gândirea ocultă (libido sciendi) şi pulsiunile carnale (libido amandi), Faust şi Don Juan. Or, amândouă aceste tendinţe ieşite la lumină sunt pentru a doua oară refulate de către cenzura contrareformată, dând naştere figurilor Sfântului Ciprian şi a fecioarei Justina. Piesa lui Calderón este un bun exemplu pentru felul în care neoscolastica a reuşit să înlocuiască pofta de viaţă specific renascentistă cu apatheia stoică şi spiritualismul ascetic creştin77, idealurile terestre şi materiale ale Renaşterii cu promisiunile de fericire după moarte ale Barocului78.

A treia opoziţie simbolică a piesei este cea între diavol şi Iisus. Felul în care Calderón construieşte această dihotomie este semnificativ. Mai înainte trebuie însă subliniat că în paradigma magico-hermetică nu există diavoli sau demoni, ci, eventual, daimoni, în sensul antic al termenului, echivalaţi în Renaştere cu spirite elementare, duhuri, genii ale naturii, spiriduşi. Aceste creaturi spirituale care, spre deosebire de diavolii creştini, nu au conotaţie morală, fac parte din anima mundi, din fluxul de energie care vitalizează universul. Magul renascentist le utilizează ca instrumente ale energiei sale pneumatice, aşa cum, spre exemplu, Prospero se foloseşte de Ariel pentru a-şi materializa dorinţele şi „fantasmele”.

Or, după cum a arătat în mai multe rânduri istoria religiilor, modalitatea cea mai eficace de a culpabiliza o religie concurentă este de a-i trata făpturile supranaturale drept demoni. Biserica i-a impus filosofiei oculte o scară teologică şi etică străină, prin care duhurile elementare au devenit draci, iar magii care se folosesc de acestea pactanţi cu diavolul. Scara de valori a creştinismului este polarizată între figurile arhetipale ale lui Lucifer şi Iisus, astfel încât magul renascentist se vedea aruncat în extremitatea diavolului, în timp ce bunul creştin tridentin este îndemnat spre modelul christic. Magia şi sexualitatea,

unite în filosofia ocultă a Renaşterii prin conceptul neoplatonician de Eros ca forţă cosmică (anima mundi), sunt satanizate. Ciprian şi Justina sunt sfâşiaţi între aceşti doi „vectori”: dacă pornesc Pe calea demonului, atunci relaţia dintre ei va eşua în eros carnal, în amor de concupiscencia; dacă aleg calea lui Christos, atunci se vor înălţa spre agape, amor de benevolencia.

Liberul arbitru uman se manifestă în cadrul acestei duble tendinţe Vectoriale diavol-Iisus cu cele două comportamente derivate: revolta şi apostazia, pe de o parte, ascultarea şi imitatio Christi, de cealaltă. Pe acest pattern sunt construite o serie de antiteze secundare, care se încrucişează în întreaga dramă79. Opoziţia paradigmatică păgănism/creştinism (Renaştere/Contrareformă) se întrevede în perechea formată de guvernatorul roman al Antiohiei şi criptocreştinul Lisandru, tatăl Justinei. În timp ce primul reprezintă puterea imperială, care controlează vieţile fizice ale oamenilor, având putere de moarte asupra lor (el este cel care va porunci martiriul Justinei şi al lui Ciprian după convertirea acestuia), Lisandru reprezintă puterea spirituală, Biserica, ce va învinge din interior pornirile mundane.

Deşi într-un mod nu la fel de evident, acelaşi rol de multiplicare a antagonismelor îl joacă şi perechea Floro-Lelio, cei doi tineri care sunt gata să se înfrunte în duel pentru atenţia Justinei şi apelează la Ciprian pentru a provoca o reacţie a fetei. În legenda antică, rolul de galăn pe lângă protagonistă era jucat de un singur personaj, Aglaides. Nu există nicio raţiune tematică sau narativă care să-i fi impus lui Calderón dedublarea lui Aglaides în doi aspiranţi; el o face totuşi pentru a sugera dubla opţiune cu care sunt permanent confruntaţi eroii săi. După cum arată Angel Valbuena Briones, tinerii Floro şi Lelio, pretendenţi ai Justinei, sunt o formă de a încorpora rolul lui Aglaides într-o structură barocă de dedublări, paralelisme şi subordonări80.

Gelos un timp pe cei doi, Ciprian va înţelege în

curând că adevăraţii săi rivali la iubirea Justinei nu sunt Floro şi Lelio, ci Iisus şi diavolul.

Perechea de aspiranţi este la rândul său dedublată, ca într-o oglindă de calitate slabă, în perechea de bufoni igraciosos) Clarân şi Moscon, care o curtează pe Livia, servitoarea Justinei. După cum ştim, în gândirea scolastică, parodia este lucrul dracului, deoarece acesta nu este capabil să creeze, ci doar să maimuţărească creaţia lui Dumnezeu. Astfel, acest trio bufon este o replică degradată a trioului Justina-Floro-Lelio, cele două grupuri construind o antiteză transversală – plebeu/aristocrat, mitocănie/onoare – care, în fundal, trimite la opoziţia paradigmatică Christos/diavol. Faţă de pretendenţii săi, Livia joacă rolul de Faustina, sugerând ceea. ce ar ajunge Justina dacă s-ar lăsa atrasă de demonul „fornicării". Cum în piesă se va impune tendinţa contrară, Justina va învinge tentaţia şi îl va converti şi pe Ciprian la virtutea creştină a caritătii.

Morala tuturor acestor opoziţii directe sau derivate între Iisus Christos şi diavol este, după Bruce W. Wardropper, aceea că singurul mag cu puteri reale din opera lui Calderón nu este nici demonul (maestrul lui Ciprian), nici ucenicul său pe punctul de a-l egala, ci „magul prodigios" din ceruri, adică Dumnezeu81. În felul acesta, Calderón realizează un transfer demonstrativ de atribute de la divinitatea animistă ţanima mundi) la Providenţa divină. Sistemul magic al Renaşterii este sleit de substanţă, puterea şi eficacitatea ontologice fiind recuperate în beneficiul creştinismului contrareformat.

În sfârşit, în cadrul unei ultime antiteze structurale, Calderón atribuie (aşa cum o face şi în alte piese) celor doi poli „metafizici" ai dramei câte un spaţiu simbolic. Aceste două spaţii locuite de bine, respectiv de rău, sunt aşezate pe o axă verticală, pe un AXIX mundi reprezentat de un munte. La începutul piesei, îl vedem pe Ciprian meditând în „singurătatea plăcută" a unui „loc liniştit", într-o poiană ce seamănă cu „un preafrumos labirint/ de flori, trandafiri şi plante". Acest locus amoenus se afla în afara cetăţii, pe

culmea unor înălţimi muntoase. Este uşor de recunoscut în fundalul peisajului imaginea stilizată a Paradisului terestru, pe care o îndelungă tradiţie patristică, urmată şi de Dante, îl aşază pe vârful unui munte cosmic. Vârful Purgatoriului pe unde se intră în Eden este înălţimea maximă la care Dante poate urca sub îndrumarea lui Vergiliu; de aici înainte, maestrul păgân vă trebuie să cedeze locul Beatricei, singurul ghid potrivit pentru cerurile divine.

Simbolic vorbind, Ciprian a ajuns şi el până pe culmile înţelepciunii păgâne. Retras pe muntele pustiu, el meditează asupra unui citat din Pliniu, conform căruia „Dumnezeu este bunătatea supremă, o singură esenţă, o singură substanţă, atoatevăzător, atotputernic”. Cum definiţia aceasta nu se verifică asupra zeilor din panteonul clasic, Ciprian este pe cale de a elabora o definiţie a divinităţii de tip monoteist. Deocamdată, această evoluţie de la păgânism la creştinism, mediată de luminile înţelepciunii, este doar un raţionament teoretic. Ciprian se află pe drumul către Dumnezeu, însă doar la nivelul intelectului. Pentru a se converti spiritual, el va trebui să aibă o experienţă de altă natură (mai profundă), o revelaţie, şi aceasta va fi catalizată de către Beatrice a sa, Justina.

Până a ajunge însă la metanoia, Ciprian va avea de parcurs drumul contrar, va trebui să sufere nefericirea căderii. Îngrijorat de raţionamentele teoretice ale filosofului-mag, diavolul intră în scenă Propunându-şi să-l conturbe din meditaţie. El va trezi în protagonist Portele păcătoase ale iubirii carnale şi ale înţelepciunii interzise (Eros şi Magie), făcându-l să repete, în miniatură, căderea lui Adam din Paradis. Acceptând patronajul diavolului, Ciprian va fi dus de acesta într-o peşteră din adâncul muntelui, unde, pentru ca învăţătura magică să aibă efect, va trebui să rămână închis, fără să vadă lumina soarelui şi fără să întâlnească oameni.

În Spania şi în Italia de la sfârşitul Evului Mediu erau celebre asemenea grote de magie, cum au fost cele din

Toledo, din Salamanca sau din Norcia, vechi locuri de cult ale unor divinităţi păgâne, unde magii şi vrăjitorii se iniţiau în tainele magiei negre82. Legenda hagiografică a lui Frei Gil de Santarem pune în scenă o intrigă ce pregăteşte piesa lui Calderón: diavolul i-a strecurat gândul că ar fi mai bine să înveţe mai întâi negromanţia, care pe atunci se dusese vestea că ar fi fost predată la Toledo într-o cavernă întunecată şi secretă (în care locuieşte însuşi principele tenebrelor şi părintele minciunilor, potrivnic luminii şi duşman al adevărului), şi pe când mergea pe acel drum închipuindu-şi tot felul de lucruri şi promiţându-şi tot felul de înlesniri şi răutăţi, însuşi diavolul care îi inspira aceste gânduri i se alătură luând chipul unui călător83.

Calderón preia simbolistica grotelor de magie, făcând din ele lăcaşul diavolului. Ciprian pune limpede în relief opoziţia teologico-morală dintre vârful „acestui munte înălţat/ adevărat palat înstelat" şi adâncurile sale în care se află „acea peşteră obscură/ a celor vii funestă sepultură". Peştera magică este o sinecdocă a infernului morţii eterne, spre care Lucifer îl atrage pe Adam prin păcat. Acesta este spaţiul care convine celor ce au rupt „alianţa cu Dumnezeu" şi au făcut pact cu diavolul, cum sunt magii şi vrăjitoarele. Dar nu şi celor drepţi: Ciprian va descoperi că diavolul nu o poate aduce cu forţa aici pe Justina, care se află în biserică, adică în casa lui Dumnezeu.

Şi, pentru a completa această alegorie a destinului teologic al umanităţii ce se lasă întrezărită în fundalul piesei, trebuie să ne reamintim, împreună cu T.E. May84, că simbolismul creştin al muntelui trimite şi la Golgota. Într-adevăr, după un adevărat periplu prin imperiul hârcilor (care sunt reprezentate de obicei la picioarele Crucii, sugerând expediţia lui Iisus în Iad şi spargerea porţilor acestuia) şi al scheletelor (sucubul care o imită pe Justina se transformă în cadavru), Ciprian se întoarce în finalul piesei pe vârful muntos de la început, iar aici, împreună cu Justina, suferă un martiriu mântuitor, care le va permite intrarea în împărăţia lui Dumnezeu.

Simbolismul spaţial vârful-adâncul muntelui este întărit de simbolismul luminos. „Lecţiile” de magie trebuie să se desfăşoare „în întunericul şi în ascunsul” muntelui. Când Ciprian iese din peşteră înainte de a-şi fi încheiat studiul infernal, diavolul îl admonestează: „şi cu ce scop, / cutezător sau ignorant/ ai ieşit să vezi faţa strălucitoare a soarelui?”. Lumina solară semnifică, desigur, harul, iar vederea ei ameninţă să-l scoată pe ucenicul vrăjitor din „noaptea obscură” în care l-a scufundat demonul. Avem de-a face cu un alt exemplu asupra felului în care simbolismul scolastic striveşte moral un complex de semnificaţii hermetice. Recluziunea în peşteri era o tehnică antică de divinaţie. Deprivarea senzorială care avea loc în timpul „incubării” activa fantasmele şi viziunile celui redus. Bătălia purtată de creştinism împotriva ocultismului a urmărit satanizarea acestor apariţii. În viziunea magică, aşa cum apare la un Ficino (De vita coelitus comparanda) sau la un Bruno (De vinculis în genere), fantasmele sunt fiinţe reale (desigur, de natură spirituală), de aceeaşi natură cu anima mundi. Prin arta sa, „filosoful” sau magul reuşeşte să le dirijeze activitatea şi să câştige în felul acesta controlul asupra reţelei de energii care împânzesc universul şi animă elementele. Mai mult, magul este chiar capabil să-şi concretizeze propriile dorinţe sub formă de făpturi astrale sau spirite elementare. Fantasmele create de către mag au prin urmare aceeaşi consistenţă ontologică cu sufletele oamenilor. În viziunea ocultă, nu ar fi deloc imposibil ca Ciprian să captureze sufletul Justinei sau să proiecteze dublii fantastici ai acesteia.

Dar acestui model scolastica îi opune concepţia tomistă asupra irealităţii fantasmelor. Toate făpturile fantastice implicate în practicile de magie şi vrăjitorie sunt creaturi demonice. Cum diavolul nu are puterea de a crea făpturi reale („neque boni neque Mali angeli possunt esse creatori alicuius rei” 85) şi nici nu poate făptui miracole („daemones miracula facere non possunt, nec aliqua creatura, sed solus Deus”), tot ceea ce poate face îngerul căzut este să închipuiască imagini înşelătoare, iluzii („cum

eram ipse possit formare corpus ex aere cuiuscumque formae et figurae, ut illud assumens in eo visibiliter appareat" 86). Citită prin prisma Contrareformei, fantasma Justinei invocată de magul Ciprian nu poate fi sufletul sau fiinţa pneumatică a femeii, ci doar o iluzie diavolească, un sucub deghizat în Justina.

În viziunea neopitagoreică, bilocaţia magică a Justinei (aflată simultan în biserică şi în peştera lui Ciprian), care aminteşte de dubla imagine a lui Heracles în Olimp şi în Hades (Odiseea) sau de dubla imagine a Elenei în viziunea scoliaştilor din Antichitatea târzie, ar putea fi explicată prin dedublarea sufletului în nous şi psyche. La moarte sau în timpul iniţierilor din cultele de mistere târzii, spiritul (nous) omului se înalţă în lumina zeilor, în timp ce sufletul (psyche) coboară în imperiul umbrelor. Goethe, îmbibat de gândire magică, va Prezenta moartea lui Euphorion pe o asemenea triadă antropologică de sorginte neopitagoreică. Dar Calderón, ca reprezentant al Contrareformei, se face purtătorul doctrinei creştine conform căreia, prin decizia Conciliului al II-lea de la Constantinopol, omul nu are decât o singură esenţă spirituală. Aceasta implică faptul că adevărata Justina, identificată cu sufletul ei. se «fi «— >

peşterea diavolului Ciprian nu vede decât unei dolon, o fantasmă făurită de diavol87. În felul acesta, Calderón reuşeşte să demonizeze în piesele sale obiectivele practicilor magice sau mantice, demonstrând superioritatea creştinismului catolic asupra ocultismului renascentist.

Psihologia conversiunii

Totuşi, oricât se doreşte de ortodoxă, linia ideologică adoptată de Calderón (şi de întreaga artă contrareformată) nu mai poate ajunge la statu-quo-ul de dinaintea Renaşterii, nu mai poate regresa la poziţia tomistă tale quale. Chiar fără să o fi dorit, scolastica a suferit şi ea o pseudomorfoză importantă trecând prin experienţa renascentistă. Deşi reuşeşte să înlăture sistemul magic, ea nu mai poate reimpune simbolul teologic fără ca acesta să

sufere el însuşi o anumită împuţinare. Reintrodus cu forţa (convingerii) în arta barocă, sistemul creştin nu mai are aceeaşi ingenuitate şi putere de atracţie ca la începutul erei creştine, ci este deformat de lupta pe care a trebuit să o poarte, ba chiar are de suferit şi de pe urma repercusiunilor tratamentului pe care l-a impus gândirii hermetice. Este vorba de aşa-numita „dezvrăjire" a lumii, care începe în secolul al XVII-lea. Deşi cenzura teologică a urmărit doar refularea gândirii magice, poziţia raţionalistă adoptată de doctorii Bisericii pentru a combate fanteziile eretice şi imaginarul renascentist s-a întors şi împotriva religiei înseşi, provocând o laicizare abruptă a mentalităţii publice. Chiar dacă puterea şi acţiunea neomisionară a Bisericii rămâne întreagă până spre sfârşitul secolului al XVII-lea (când se instalează ceea ce Paul Hazard numeşte „criza gândirii europene"), curentul unei alte paradigme (deschise de noua ştiinţă carteziană) se impune progresiv.

Mecanismul profund al „dezvrăjirii" constă în introiecţia şi subiectivizarea arhetipurilor care fundamentează viziunea asupra lumii-Deprecierea gândirii magice produce o schimbare a atitudinii faţă de idealuri (sau Idei, în sens platonician): din esenţe metafizice, care au realitate ontologică, ele se transformă în componente ale vieţii psihice, adică fără o realitate fizică, exterioară. Consecinţa acestei „dezamăgiri este o întoarcere dinspre ontologie spre psihologie. Ceea ce înseamnă că analiza reţelei de concepte scolastice care dau scheletul Magului făcător de minuni trebuie să fie dublată de o analiză psihologică a personajelor şi a ideilor acestora. Oricât de mare ar fi încărcătura alegorică pe care Calderón o atribuie eroilor săi, aceştia nu încetează totuşi să aibă profunzime şi veracitate interioară. Angel Valbuena Pr-ct arp drentate să identifice în figurile lui Ciprian şi Justina concepte teologice precum Omul şi Discreţia, disputate de opţiunea între Dumnezeu şi diavol88. Cu toate acestea, dramele lui Calderón nu pot fi reduse la autos sacramentales, aşa cum susţine Leopoldo Eulogio Palacios că s-ar întâmpla în cazul Vieţii e vis89. Diferenţa specifică

dintre dramele şi autos sacramentales calderoniene constă tocmai în dimensiunea psihologică a personajelor dramatice faţă de dimensiunea alegorică a personajelor teologale.

Pentru a complementa hermeneutica tomistă cu o hermeneutică psihologică, voi face apel la psihologia cea mai apropiată temporal de Calderón, şi anume cea a lui Descartes. Deşi o influenţă directă a filosofului francez asupra dramaturgului spaniol este improbabilă, ceea ce poate motiva o asemenea apropiere este posibilitatea epigenezei unor atitudini asemănătoare în ambiente culturale comune90. Astfel, deşi Calderón este reprezentantul ideologiei neoscolastice, iar Descartes creatorul „noii ştiinţe”, ceea ce îi apropie pe cei doi este metatema barocă a confruntării dintre două Weltanschauung-uri: viziunea hermetică şi viziunea creştină. Iar dacă autorul spaniol ia poziţie în favoarea celei de-a doua, Descartes iese din antinomie depăşind ambele paradigme într-o poziţie proprie, care deschide modernitatea91. Cu toate acestea, nici el nu iese nevătămat din şocul paradigmatic, trăindu-i şi asumându-i consecinţele, adică dezamăgirea (desengano) şi dezontologizarea lumii. Viziunea modernă carteziană este rezultatul deprecierii reciproce a viziunilor creştină şi hermetică şi a crizei baroce a imaginii universului. Din cauza aceasta, s-ar putea spune că „noua ştiinţă” carteziană nu este nicio simplă continuare a scolasticii medievale (cum o consideră Étienne Gilson92) şi nici „împlinirea Renaşterii” (cum afirmă Salvio Turr093), ci mai degrabă o pseudomorfoză renascentistă a tomismului, proces în care fiecare dintre cele două sisteme distruge coloana vertebrală a celuilalt, adică fundamentele lui ontologice, ceea ce deschide cea de-a treia cale – cea a îndoielii metodice.

Mai mult, deşi programul mecanicist şi metoda ipotetico-deductivă a lui Descartes sunt inovatoare în raport cu scolastica, nu trebuie uitat faptul că metafizica subiectului cartezian culminează cu o teologie, iar

antropologia sa este mult mai în acord cu dogmele creştine decât cu antroposofia renascentistă. În timp ce filosofii Renaşterii, bazându-se Pe mistica neopitagoreică şi neoplatonică, afirmau că omul este compus din trei esenţe (spirit, suflet şi trup), Descartes se întoarce la antropologia dualistă creştină, fixată dogmatic la Conciliul al II-lea de la Constantinopol. Aşa cum pentru creştini omul este alcătuit din trup şi suflet, pentru Descartes, el se împarte între corp (res extensa) şi suflet (res cogitans) 94. Este faimoasa „doctrină a celor rinnă onhefo”»

Punctul de contact între materie şi gândire, între trup şi suflet, este reprezentat în concepţia lui Descartes de către glanda pineală. Situată în centrul creierului, glandula ar dirija fluxurile şi refluxurile de spirite animale (pe care astăzi le-am numi probabil influxuri nervoase) care circulă prin nervi. Aceste spirite animale produc anumite poziţii şi înclinări ale glandei pineale, ce sunt resimţite de către suflet. Pasiunile sunt imaginile care se formează în suflet ca urmare a mişcărilor glandulei, provocate de spiritele animale. Cu alte cuvinte, pasiunile sunt reflectarea trupului în suflet. Şi deoarece apariţia lor nu depinde de suflet, pasiunile îl supun pe om lumii exterioare. Ele sunt organul animic ce corespunde predestinării; desigur, nu o predestinare exterioară, astrală, ci una interioară, psihologică. Dar sufletul poate la rândul său să provoace înclinări ale glandulei prin actele de voinţă, mişcări ce induc refluxuri de spirite animale în trup şi reacţii ale acestuia. Cu alte cuvinte, voinţa este reflectarea sufletului în trup, este organul animic prin care omul îşi exercită liberul arbitru. Deasupra pasiunii şi a voinţei stă raţiunea. Aceasta judecă pasiunile şi ghidează voinţa. La rândul ei, raţiunea este influenţată de o forţă exterioară, singura ce are acces nemediat la ea (restul influenţelor din lumea fizică trec prin pasiuni) – „luminile divine”.

Aceste trei funcţii ce alcătuiesc psihologia carteziană pot fi corelate cu câte unul dintre cele trei personaje principale din Magul făcător de minuni: pasiunile cu

diavolul, Ciprian cu raţiunea, Justina cu voinţa. Să urmărim aşadar cum se desfăşoară drama lui Calderón pe reţeaua de concepte carteziene.

După cum am văzut, diavolul se materializează în faţa lui Ciprian în momentul în care filosoful este pe cale de a deduce, cu mijloace silogistice, existenţa lui Dumnezeu. Într-o primă instanţă, „călătorul străin", făcând figură de înţelept ambulant, încearcă să contrazică argumentele lui Ciprian şi, prin dispută teoretică, să-l atragă în ceea ce teologii numeau „ignoranţa", datorată lipsei de atenţie („să nu ştii să te foloseşti/ de ştiinţa pe care o ai"). Aceasta este chiar „ignoranţa".

datorită căreia diavolul a încetat să mai stea în faţa lui Dumnezeu

Dar, cum sofismele sale sunt desfiinţate de raţionamentul impecabil al filosofului, diavolul recurge la o altă stratagemă, aceea de a corupe pasiunile lui Ciprian. Prin maşinaţiile spiritului rău, protagonistul o întâlneşte pe Justina şi se îndrăgosteşte de ea. Şi, cum în ecuaţia renascentistă (analizată de Ioan Petru Culianu) Erosul este Magie.

Ciprian îndrăgostit se „faustizează", abandonează teologia şi doreşte să studieze artele oculte. Părăsind poziţia raţiunii şi adoptând poziţia

1 cu transformă din filosof în mag.

Acţiunea demonului constă aşadar în activarea spiritelor animale care fac să „pătimească" sufletul. Ca bun filosof hermetic, Ciprian ştie prea bine că există genii, / numite bune şi rele/ de toţi docţii, / spirite care circulă/ printre noi, şi ne dictează/ faptele bune şi cele rele.

Aceste genii sunt agathoşi kako-daimonii din Antichitate, pe care filosofia naturală a Renaşterii îi descrie ca pe nişte spirite elementare, dar pe care viziunea creştină contrareformată îi tratează ca pe spiritul bun şi spiritul rău (îngerul păzitor şi dracul) 96. Perechea aceasta şi-i dispută şi pe ceilalţi Fauşti renascentişti, cum se întâmplă în Tragica istorie a doctorului Faust a lui Christopher Marlowe, sau într-o altă piesă a lui Calderón,

Los dos amantes del cielo.

Totuşi, printr-o convergenţă datorată unui Zeitgeist comun, descrierea pe care Ciprian o face spiritelor animale se potriveşte nu doar cu gândirea magică, ci şi cu psihologia carteziană. Spiritele evocate în piesă au nu doar o condiţie supranaturală, exterioară omului, ci şi o condiţie subiectivă, interioară. După cum observă Ciprian, ele nu exercită atât o influenţă fizică asupra oamenilor, ci mai degrabă una afectivă: „foarte uşor ar putea acest Dumnezeu, / să mişte cu ele afectele”. Aflat încă într-o stare de confuzie doctrinară, protagonistul se gândeşte la „marele zeu al creştinilor”, dar foarte curând el va afla că cel care îşi face o ocupaţie din a mişca pasiunile oamenilor cu ajutorul spiritelor animale nu este Dumnezeu, ci antagonistul acestuia, diavolul.

Aceleaşi tactici le foloseşte demonul şi pentru a o corupe pe creştina Justina. Ca un adevărat Mefistofel, diavolul calderonian urmăreşte să o „faustizeze” pe casta fecioară, să o transforme din Justina în Faustina. Pentru a-şi îndeplini rolul de „codoş” supranatural în slujba lui Ciprian, el invocă spiritele animale să urce dinspre simţuri până în imaginaţia fetei:

Haide, abis infernal […]/ din închisoarea ta ingrată, / dezleagă-ţi lascivele spirite, / ameninţând cu ruina/ edificiul virgin al Justinei. / După mii de fantasme trândave purtate de vânt, / casta sa închipuire să îşi ia zborul azi, / onesta ei fantezie să se umple de ele; / şi cu o dulce armonie totul să-i trezească iubirea, / păsările, plantele, florile. / Ochii săi să vadă pretutindeni/ dulci desfătări ale amorului; / Urechile sale să nu audă decât/ gemete dulci de iubire, / astfel încât, fără să poată găsi apărarea în credinţă, / astăzi să vină să-l caute pe Ciprian.

Magia demonică rezidă, după cum sugerează destul de direct termenii folosiţi de dramaturg, într-o defulare a Erosului. Când Justina se întreabă

Care este la urma urmei cauza/ acestui foc, a acestei ardori, / care se învolburează în mine adesea? / Ce este această durere/ ce îmi răneşte simţurile?

răspunsul colectiv pe care îl primeşte este „Amorul, amorul”. În limbajul modern, am spune că „abisul infernal” unde sunt închise „lascivele spirite” este un simbol al inconştientului, închisoarea unde cenzura teologico-morală a refulat impulsurile libidinale, tratându-le drept păcate. Diavolul însuşi este o personificare a ceea ce C.G. Jung numeşte umbra, complexul inconştient unde se regrupează refulările provocate de persona socială a individului97.

Aşa cum a arătat A.A. Parker, spiritul răului este „proiecţia proceselor care au loc în mintea, în imaginaţia lui Ciprian” 98. În calitate de figură proiectată, diavolul are rolul de a structura fantasmele într-o împlinire înşelătoare, închipuită, a dorinţelor, care se va dovedi dăunătoare pentru sufletul celui „posedat” de Eros99. După cum spune Sfântul Toma d’Aquino, magis obtenebrat rationes… Quae quidem obtenebratio provenit ex phantasia et appetitu senzitivo. Unde toată interior operaţio diaboli esse videtur circa phantasiam et appetitum sensitivum. Quorum utrumque conmovendo, potest inducere ad peccatum (întunecă judecata în mai mare măsură… Această întunecare a raţiunii provine din fantasme şi din dorinţă senzuală. De aici rezultă că toate cele care provin din interior referitor la fantasme şi dorinţă senzuală sunt lucrarea diavolului. Pe oricare dintre acestea le-ar mişca, poate să ducă la păcat) 100.

Sau, după cum formulează aceeaşi idee Antonio de Torquemada în al său Jardin de flores curiosas, diavolul face să apară în fantezia oamenilor lucrurile cele mai apropiate de dorinţele şi intenţiile lor pentru a-i îndemna să comită păcate101.

Piesa lui Calderón are şi alte simboluri care îndeamnă la o interpretare psihologică. Atunci când i se arată pentru a doua oară lui Ciprian, diavolul iese din mare, pretinzând că o furtună i-a scufundat corabia. Întinderile mari de ape agitate de vârtejuri şi furtuni, din ale căror adâncuri ies la suprafaţă figuri numinoase precum sirenele, care îi atrag şi ameninţă să-i piardă pe cei vrăjiţi, sunt un puternic simbol al sufletului inconştient

unde îşi are sălaşul libidoul, pulsiunile vitale. După cum arată Charles V. Aubrun, furtuna este în acelaşi timp fizică şi psihică, o furtună în interiorul capului, cum ar fi spus Victor Hugo. Diavolul iese din ea ca un naufragiat, deoarece corabia simbolica a raţiunii s-a scufundat102.

Un alt simbol interpretabil în registru psihologic este peştera în care diavolul îl închide pe Ciprian pentru ca, prin „incubaţie", acesta să intre în contact cu fantasmele sale libidinoase. Aburii care urcă din adâncul pământului au mirosuri organice, sulfuroase, ca şi cum i + " = i QV pHhfira nântecele pământului. Clarin şi Moscon se întreabă dacă furtuna care l-a adus pe diavol nu a fost mai degrabă un cutremur provocat de izbucnirea unui vulcan. Demonul, care eliberează lava pasională a sufletului, miroase a pucioasă, iar „mireasa" fantastică a lui Ciprian (un sucub), „miroase a fum", după cum observă mucalit Clarin.

Pentru ca acest vârtej sulfuros să iasă din pivniţele inconştientului, omul trebuie să deschidă el însuşi poarta (cenzura) casei sale (personalităţii sale conştiente). O veche regulă privitoare la pactul cu spiritul infernal prevede că diavolul nu poate intra într-o locuinţă fără o invitaţie directă din partea stăpânului acelei case. Mefisto al lui Goethe îşi va aminti de această prevedere atunci când va trece pragul lui Faust. Aceeaşi motivaţie explică şi reticenţa diavolului calderonian de a intra în Antiohia fără o dezlegare expresă („Nu este bine/ să intru eu într-o cetate străină, / unde nu sunt cunoscut") 103, precum şi insistenţa lui în a se face invitat în casa lui Ciprian („Iată că am reuşit/ să mă văd musafir în casa ta"). Cel care face pactul cu demonul îşi eliberează pasiunile reprimate, deschide în sine însuşi poarta inconştientului „infernal".

Magia renascentistă presupune că fantasmele proiectate de către mag prind realitate în fluidul eteric reprezentat de anima mundi. Imaginea celei iubite, concepută de mintea amantului, se condensează în figuri fantastice. În jurul lui Ciprian şi al Justinei încep să bântuie „forme", „închipuiri", „iluzii". Înfuriat de faptul că

nu o poate corupe pe Justina, diavolul ameninţă că o va dezonora cu ajutorul unei imagini închipuite:

Vei vedea un spirit, / creat anume pentru aceasta, / care va lua forma ta/ şi prin această formă fantastică/ vei fi defăimată. / Două victorii sper să dobândesc/ de la virtutea ta ofensată: / să te dezonorez, pe de o parte, / şi să fac dintr-o dorinţă închipuită/ un păcat adevărat, de cealaltă.

Într-adevăr, Ciprian se va întâlni de două ori cu „forma fantastică" a Justinei; prima dată, diavolul face să apară un simulacru al fetei în cavitatea unei stânci, iar a doua oară îi trimite lui Ciprian un sucub purtând pelerina iubitei.

De asemenea, pentru a o dezonora pe Justina, diavolul se deghizează în bărbaţi spectrali, care bântuie prin casa fetei, făcându-i pe Floro şi Lelio să creadă că aceasta este vizitată noaptea de amanţi. Cei «drepţi" spulberă iluziile demonice, folosind explicaţii raţionale. Justina u spune lui Lelio că „în aburii vântului/ fantezia ta închipuie/ iluzii", jar Lisandru îşi dă silinţa, la rândul său, să o liniştească pe Justina însăşi: „Trup format de fantezia ta/ trebuie că a fost acel om; / marea ta melancolie/ trebuie că i-a dat formă şi plămadă/ din atomii zilei".

Totuşi, deoarece explicaţia raţională a magiei riscă să nu fie convingătoare pentru nişte personaje şi un public îmbibat de „superstiţii" renascentiste, soluţia pe deplin contrareformată la care apelează Calderón este de a sataniza fantasmele: amanţii închipuiţi nu sunt materializări ale fluidului eteric, ci incubi şi sucubi, adică diavolul însuşi deghizat104.

Ceea ce încearcă diavolul să umilească sau să distrugă prin intermediul apariţiilor este tot o aparenţă: onoarea Justinei. Secolul de aur a fost literalmente obsedat de figura cavalerului şi a doamnei, imagini sociale care personifică ceea ce C.G. Jung numeşte o persona colectivă. Statutul acestor modele publice era asigurat de „codul onoarei", sistem complex de reguli care definea poziţia fiecăruia în societate. Exacerbarea paranoică în epocă a simţului onoarei personale (despre care depune mărturie

flagelul interminabilelor dueluri) trădează un proces profund de glisaj interior trăit de omul baroc. Presiunea supraeului moral-creştin asupra pasiunilor şi a instinctelor a determinat o deplasare a centrului personalităţii indivizilor de la poziţia libidoului, a pulsiunii vitale atât de manifeste în Renaştere, la poziţia „măştii" sociale, a imaginii publice. Această repoziţionare interioară a făcut ca doamnele şi cavalerii din secolul al XVII-lea (atât ca oameni reali, cât şi ca personaje literare) să ajungă să pună onoarea înaintea vieţii, să fie gata să-şi apere imaginea în dauna instinctului de conservare. Cavalerul şi doamna din lumea barocă îşi proiectează raţiunea de a exista în imagini, simboluri şi comportamente cât mai îndepărtate de persoana lor biologică. Rosaura din Viaţa e vis este gata să moară pentru a-şi recăpăta portretul de la Astolfo, ca şi cum esenţa ei s-ar concentra într-o imagine. După cum am arătat, onoarea sau dezonoarea sunt adeseori „pictate" în teatrul lui Calderón, iubitul (fidel sau infidel) fiind un pictor al imaginii (pozitive sau negative) de sine şi a celuilalt.

Codul onoarei se bazează pe piramida teologico-socială a monarhiilor de drept divin din epocă105, alcătuită din rege, granzi, nobili, cavaleri, hidalgo, burghezi, muncitori (ţărani, meşteşugari), săraci106. Această piramidă stabileşte secvenţa „ierarhică" a figurilor cărora li se subordonează cavalerul: propria persoană, iubitul (iubita), seniorul (tatăl), regele, Dumnezeu. Cele două extremităţi ale codului onoarei, cavalerul şi Dumnezeu, reprezintă cei doi poli antagonici puşi în valoare de Renaştere, respectiv de Contrareformă: antropocentrismul, ca valorizare egocentrică a individualităţii umane, respectiv teocentrismul, ca renunţare altruistă la eu în favoarea lui Dumnezeu şi a reprezentanţilor acestuia pe pământ. Reaşezând societatea sub semnul Bisericii şi subordonând comportamentul social credinţei, codul proiectează onoarea – „s4 – ot.v. h sfârşind cu Dumnezeu.

Sistemul este atât de bine reglat, încât slăbiciunea

sau greşeala din partea oricăreia dintre verigi repercutează în întregul lanţ. Din această perspectivă, un cavaler sau o doamnă îşi pot pierde onoarea, ierarhic, în faţa propriei persoane (sau conştiinţe), a doamnei sau a cavalerului curtat (ori a soţiei sau a soţului), a seniorului (sau a tatălui), a regelui sau în faţa lui Dumnezeu. În momentul în care se dezonorează în faţa unuia dintre superiorii lor (dezonoarea supremă este în faţa lui Dumnezeu, adică apostazia), cavalerul sau doamna îşi pierde onoarea şi în faţa tuturor treptelor inferioare. A fi repudiat de către rege atrage repudierea şi de către senior, de către părinţi, de către soţ, soţie, iubit sau iubită, ba chiar şi de sine însuşi. Cel care şi-a pierdut onoarea în ochii unuia dintre superiorii săi se simte mort, ca şi cum nu ar mai avea motive să trăiască prin el însuşi. După cum spune Don Gil din piesa Sclavul diavolului a lui Mira de Amescua, „onoarea este sângele sufletelor”, astfel încât punând viaţa în primejdie, / rănile trupeşti sunt periculoase; / totuşi singurele de nevindecat/ sunt cele care ating onoarea107.

Onoarea este o serie de „măşti” sociale gradate ascendent, buna reputaţie în faţa unei poziţii superioare surclasând buna reputaţie în faţa unei poziţii inferioare, pe o scară descendentă unde ultima poziţie (deci întotdeauna prima sacrificată) este ocupată de propria persoană. Comportamentele Cidului şi Ximenei din drama lui Corneille devin perfect inteligibile, dacă sunt analizate prin prisma secvenţei ierarhice a onoarei. Celebrul conflict dintre datorie şi pasiune pe care îl trăiesc cei doi se rezolvă aproape implacabil – dureros, e adevărat, dar foarte eficace –, aplicând ordinea priorităţilor pe care trebuie să le respecte fiecare. Astfel, între datoria faţă de tată şi datoria faţă de iubită, Cidul trebuie să o rezolve întâi pe prima. Aceasta îl aduce în situaţia unui al doilea conflict – între datoria faţă de iubită şi datoria faţă de propria persoană –, conflict ce nu poate fi rezolvat decât dând satisfacţie iubitei şi negându-se pe sine (adică lăsându-se omorât într-un duel). Din fericire, maurii

invadează cetatea, astfel încât o datorie superioară, cea faţă de rege şi chiar faţă de Dumnezeu, copleşeşte datoria faţă de Ximena, obligându-l pe Cid să renunţe la autoanihilare şi să lupte împotriva păgânilor. La rândul ei, Ximena este aruncată în conflictul dintre datoria faţă de tatăl ucis şi datoria ţaţă de iubit. Ierarhic, ea o îndeplineşte pe prima şi cere pedepsirea iubitului, însă aceasta deplasează conflictul între datoria faţă de iubit şi datoria faţă de sine, conflict din care nici ea nu poate ieşi decât autoanihilându-se. Din fericire, intervine regele, a cărui poziţie o surclasează pe cea a tatălui, şi restaurează, prin autoritatea sa, °noarea femeii, dându-i un alt senior (un soţ) în locul tatălni ni-A™*

Scara onoarei funcţionează în ambele sensuri: pentru ca onoarea să rămână întreagă, trebuie nu doar ca individul să-şi îndeplinească datoria faţă de superiori, ci şi ca aceştia să îşi respecte îndatoririle faţă de primii. În Viaţa e vis, Rosaura vine la curtea Poloniei pentru a cere satisfacţie pentru dezonoarea pe care i-a făcut-o iubitul ei Astolfo părăsind-o. Cum Clotaldo, tatăl Rosaurei, nu are puterea de a-l obliga la reparaţie pe Astolfo (acesta e grande, deci superior ierarhic consilierului), fata apelează la rege, întâi la Basilio, apoi la Segismundo, proaspăt înscăunat. Chiar şi un rege poate să greşească, şi atunci reparaţia va fi cerută de la figura ierarhic superioară, adică de la Dumnezeu. Aceasta se întâmplă atunci când Segismundo, prinţ prin naştere, adică prin elecţiune divină, îi reproşează servitorului care îl ţine întemniţat din ordinul regelui: „JEN Io que es justa ley/ no hay que obedecer el Rey”.

În lumina ierarhiei onoarei apare mai bine gravitatea vinovăţiei lui Don Juan. Personajul baroc Juan Tenorio nu este atât „seducătorul” (cuceritorul dependent de erotism, cum l-au văzut romanticii), cât „batjocoritorul” (el burlador) din Sevilla. Păcatul său major nu este luxuria, ci orgoliul de a sfida, prin onoarea femeilor, piramida divină a societăţii. Prin intenţia sa programatică de a distruge imaginea doamnelor, Don Juan este în ultimă instanţă un

apostat, a cărui blasfemie ţinteşte, prin doamne, către soţi, către seniori, către rege şi către Dumnezeu. Şi cum niciuna dintre figurile intermediare nu poate repara dezonoarea (Don Juan e mai bun spadasin decât soţii înşelaţi, tatăl său e ministrul Justiţiei şi îi ţine în şah pe ceilalţi seniori, iar regele nu se amestecă), cel care o va face va fi însăşi Justiţia transcendentă, prin comandorul de piatră. Depinzând de atâţia factori, echilibrul onoarei este aşadar foarte complicat şi fragil şi dictează un protocol riguros de comportament. Înainte de a acuza Secolul de Aur pentru paranoia onoarei, trebuie înţeles canonul teologico-moral ce stă la baza acestui sistem de relaţii sociale.

Revenind la psihologia carteziană, se cere observat că onoarea se află în custodia voinţei. Atunci când îşi stăpânesc iubirea faţă de iubit, atât Cidul, cât şi Ximena îşi exercită, prin intermediul voinţei, liberul arbitru în favoarea virtuţii, şi nu a pasiunilor. Nici Don Juan nu este un erotoman posedat de instincte, ci un revoltat conştient de ceea ce face şi care îşi exercită voinţa într-o direcţie blasfematoare. Cum, în termenii lui Descartes, voinţa este reflectarea sufletului în trup, rezultă că, dacă omul nu poate împiedica formarea pasiunilor (fiind parte pasivă), în schimb el poate să-şi controleze acţiunile (ca parte activă). Castitatea, pietatea, temperarea, prudenţa, discreţia, dar şi impietatea, blasfemia, revolta sunt comportamente sau atitudini în ceea ce o priveşte pe Justina, diavolul încearcă să-i distrugă onoarea cu ajutorul fantasmelor erotice, adică să îi subordoneze voinţa pasiunilor. În limbaj psihanalitic, am spune că, în Justina, pulsiunile libidoului personificate de demonul emergent (a cărui figură de umbră sugerează condiţia lor de dorinţe frustrate sau refulate) sunt pe cale să detroneze persona ascetică, encratică, ce le reprimă. Iar femeia nu poate decât să asiste pasivă la invadarea sufletului său (partea ce corespunde pasiunilor) de către cohorta infernală. Ceea ce nu înseamnă că ea pierde controlul asupra celeilalte părţi, cea care corespunde voinţei:

Această durere, această pasiune/ mi-a întristat gândurile, / mi-a captivat imaginaţia, / dar nu şi consimţământul.

Diavolul încearcă să o convingă afirmând că

Prin faptul de a ţi-o fi imaginat/ ai făcut deja lucrul pe jumătate: / păcatul este deja păcat, / nu mai poţi opri voinţa/ care a făcut jumătatea drumului.

Justina demonstrează însă că deţine o foarte bună cunoaştere a funcţiilor sufletului:

În van încerci să mă tulburi, / chiar de-am gândit; căci deşi este limpede/ că a gândi un lucru înseamnă să-l începi, / gândul nu este în puterea mea, / în schimb fapta mea este.

Descartes susţinea o idee asemănătoare:

Cât timp această emoţie este în plină putere, voinţa poate cel mult să nu încuviinţeze efectele ei şi să strunească multe din mişcările la care ea îndeamnă corpul. De pildă, dacă mânia ne face să ridicăm mâna pentru a lovi, voinţa poate de obicei s-o reţină, dacă frica îndeamnă picioarele să fugă, voinţa le poate opri şi aşa mai departe108.

Deşi în faţa femeii se preface naiv, diavolul cunoaşte şi el foarte bine teoria augustiniano-tomistă, dar şi carteziană a liberului arbitru, fiindcă faţă de Ciprian recunoaşte:

Deşi marea mea putere/ nu poate lua în stăpânire un liber arbitru, / în schimb poate să-i înfăţişeze/ plăceri atât de ciudate, / încât să-l facă doritor să le caute. / Prin urmare, dacă nu-l pot obliga, în schimb îl pot înclina.

Este interesant cum formula scolastică „a înclina un liber arbitru” se regăseşte la Descartes în imaginea fiziologică a glandei pineale care se înclină în funcţie de fluxurile de spirite animale. Dar acestor înclinaţii pasionale, omul, folosind libertatea sa de voinţă, le poate opune alte înclinaţii ale glandei, care trimite înapoi în trup refluxuri ale spiritelor animale şi restabileşte astfel controlul sufletului asupra cărnii tulburate de simţuri. În ultimă instanţă, soluţia lui Descartes constă în a combate

fantasmele pasiunilor cu alte fantasme (măştile sociale, persona) gestionate de voinţă109.

Este ceea ce face Justina: suprimă fantasmele simţurilor prin imaginile onoarei. Pentru a reprima acţiunile diavolului libidinos (sau libidinal), femeia se sprijină pe „pictura" persoanei sale sociale apărată de Dumnezeu însuşi, garantul ultim al onoarei: „Îţi închin această luptă, Doamne. / Apără-mă pe mine şi pe tine". În faţa intervenţiei atotputernice a unui supraeu divin, diavolul trebuie să renunţe la pretenţia de a o captiva pe Justina, recunoscând în faţa lui Ciprian că femeia l-a învins „păstrându-şi onoarea curată şi nepătată". Voinţa triumfă asupra pasiunilor, etica ia în stăpânire fanteziile senzuale, onoarea creştină rezistă tentaţiei păcatului, suscitată de magia erotică. Sistemul cartezian ne oferă astfel un corelativ psihologic al conflictului dintre doctrina hermetică a determinismului magic şi doctrina scolastică tomistă, punând în lumină mecanismele interne prin care voinţa (ce corespunde liberului arbitru) poate să învingă pasiunile (ce corespund predestinării).

În sfârşit, mai rămâne de analizat cel de-al treilea element al psihologiei carteziene, şi anume raţiunea. În piesa lui Calderón, această funcţie este personificată de Ciprian, filosoful păgân pe cale de a ajunge la revelaţia creştină. Totuşi, înţelepciunea nu este suficientă pentru conversiune. Conform doctrinei lui Molina despre conlucrarea Providenţei divine şi a voinţei omului în gratia efficax, graţia nu coboară asupra eroului decât dacă acesta o cere deliberat sau, mai exact, decât atunci când acesta va şti cui să o ceară. Ciprian trebuie aşadar să facă întâi o alegere între Dumnezeu şi diavol, iar pentru aceasta va trebui să-i cunoască pe amândoi, să le măsoare puterile.

În termeni cartezieni, Dumnezeu şi diavolul îşi au un corespondent în cele două substanţe care conlocuiesc în om: spiritul şi materia, îngerul şi bestia. Luminile divine pătrund raţiunea omului şi menţin limpede viziunea sa morală, în timp ce demonul stârneşte vârtejurile de spirite animale, care tulbură pasiunile şi imaginaţia. Spre

deosebire de Justina, care se apără de infernul pasional prin rectitudinea voinţei sale, Ciprian va triumfa asupra fantasmelor demonice printr-o iluminare intelectuală. Revelaţia protagonistului are aceeaşi natură cu dezamăgirea (desengano) pe care omul baroc a suferit-o faţă de „gândirea vrăjită" a Renaşterii.

Dezvrăjirea lui Ciprian are loc în momentul în care, incapabil să o corupă pe Justina, diavolul trimite în locul femeii adevărate o fantasmă demonică. Or, Ciprian este un filosof-mag mult prea bine antrenat pentru a fi indus în eroare de înşelăciune. În braţele sale, n „o nr-n + ră Sp spulberă ca o umbră, trupul iubitei se dezvăluie a fi un cadavru, un schelet. Viziunea penetrantă a filosofului (pe cale de a deveni teolog contrareformat) pătrunde dincolo de formele existenţei terestre, provocând revelaţia lipsei de consistenţă a lumii noastre. În lumina raţiunii, iubirea pasională se disipează ca o iluzie trecătoare: „În frumuseţea ei descopăr/ un schelet, o statuie, / o imagine, un substitut/ al morţii". Avem aici marele simbol baroc al caducităţii frumuseţii, al efemerităţii lumii, al lui vanitas vanitatum. O spune scheletul însuşi: „Aşa sunt, Cipriano, / toate gloriile lumii". Aceeaşi revelaţie o avea şi un alt „sclav al diavolului", Don Gil al lui Mira de Amescua, care se pomeneşte şi el îmbrăţişat cu moartea: „Cât de bine a numit un înţelept/ frumuseţea un lucru nesigur, / o floare de câmp, un bun de împrumut, / un mormânt de oase acoperit/ cu o bucată de haină! / îmi sunt martore întâmplările, / că mi-am dat sufletul nemuritor/ pentru nişte albe oase" 110.

Psihologic vorbind, personajul lui Calderón propune acelaşi remediu raţional cu cel imaginat de Descartes pentru a dezamorsa pasiunile turbulente: „Dar ce putem face totdeauna în asemenea împrejurări şi ce cred că pot propune aici drept remediul cel mai general şi cel mai uşor de aplicat împotriva tuturor exceselor pasiunilor constă în aceea că trebuie să fim atenţi atunci când simţim sângele astfel răscolit şi să ne amintim că tot ce se înfăţişează imaginaţiei tinde să amăgească sufletul, făcând ca

argumentele ce servesc pentru a-l convinge în favoarea obiectului pasiunii sale să pară cu mult mai puternice decât în realitate, iar cele care servesc pentru a-l îndemna să renunţe la pasiunea sa să pară mult mai slabe" 111. Cu observaţia că la Calderón, care favorizează interpretarea teologică în faţa celei umaniste, pasiunile în exces şi care tind către păcat sunt satanizate ca acţiuni ale diavolului.

Eşecul demonului în a o aduce pe Justina îl obligă pe Ciprian să confrunte două credinţe, două modele explicative ale lumii: cel magic, oferit de forţele întunericului, şi cel creştin, aflat sub tutela „marelui Zeu al creştinilor". Comparând puterea şi eficacitatea efectivă a celor două „scenarii", filosoful ajunge la lumina adevărului printr-o alegere perfect raţională. Prin raportare la gloria unui Dumnezeu care este „Binele suprem", „atoatevăzător şi atotputernic" (Jodo vista y todo mănos"), maestrul mefistofelic al lui Ciprian se dovedeşte a nu fi decât stăpânul acestei lumi iluzorii şi trecătoare. Unicul lucru aflat în puterea demonului, pe care acesta i-l poate oferi în cadrul pactului lor este efemeritatea frumuseţii, coruptibilitatea trupurilor, noaptea Păcatului, moartea eternă. Ciprian se converteşte la creştinism în urma unui desengano baroc, la fel cum Segismundo devine un principe discret şi prudent în urma unei dezamăgiri ontologice.

Deziluzionat în privinţa încântărilor trecătoare ale acestei vieţi, protagonistul îşi îndreaptă atenţia către transcendenţă, către lumea eternă a lui Dumnezeu. Sângele pasional cu care a semnat pactul cu diavolul este şters, spălat de sângele pe care îl varsă ca martir. Sângele crucificării consemnează noua „alianţă" a lui Ciprian cu Dumnezeu. Conversiunea sa reface economia pătimirii christice. Aşa cum se întâmplă în auto-sacramentalul Viaţa e vis (scris de Calderón la mai bine de treizeci de ani după drama Viaţa e vis), prin martiriu, Ciprian omoară moartea păcatului şi renaşte la viaţa eternă. După cum observă W. Entwistle, Ciprian nu cade în desperatio – precum Faustul lui Marlowe, care, la fel ca un personaj al lui Tirso de

Molina, este damnat pentru lipsa de încredere („condenado por desconfiado”) 112 –, ci se salvează prin speranţa sa teologală, la care ajunge printr-un silogism teoretic:

Ciprian: Aşadar nu am nicio speranţă, / promisiune, sprijin sau siguranţă/ că un păcat aşa de mare ar putea fi/ iertat? / Diavolul: Nu. / Ciprian: Atunci de ce mai adăst? / De ce îmi mai stă leneş în mână/ acest oţel tăios/ în loc să-mi intre în piept/ şi să-mi fie călăul meu dorit? / Dar ce spun? Cel care a putut/ să o elibereze pe Justina de tine/ Nu va putea să mă scape şi pe mine II Diavolul: Nu, fiindcă l-ai ofensat; / iar El nu apără păcatele, / ci numai virtuţile. / Ciprian: Dacă puterea sa/ este supremă, atunci iertarea/ şi răsplata vin toate de la El. / Diavolul: Dar şi răsplata pentru păcat/ şi pedeapsa binemeritată. / Ciprian: Nimeni nu îl pedepseşte/ pe cel pocăit, cum sunt eu. / Diavolul: Eşti sclavul meu, nu poţi fi/ al altui stăpân. / Ciprian: De asta mă îndoiesc.

Prin intermediul raţionamentelor despre superioritatea luminii divine asupra nopţii pasionale a sufletului, Ciprian are revelaţia creştină. Din filosof şi apoi mag negru, el se converteşte în sfânt dispus să-şi plătească prin martiraj credinţa. Magul făcător de minuni şi Viaţa e vis exemplifică amândouă preceptul catolic ce impune convertirea păcătosului, şi nu distrugerea lui. În termenii psihologiei carteziene, metanoia parcurge următorul proces: raţiunea (Ciprian.

Segismundo), deziluzionată în urma confruntării a doua viziuni asupra lumii, apelează la voinţă (Justina, Rosaura), dirijată de normele onoarei, pentru a domina pasiunile (atracţia sexuală, ura, dorinţa de răzbunare), dezlănţuite de către disciplinele oculte (magia, astrologia), care l-au transformat pe protagonist într-un demonizat sau într-o fiară113. Felonia lui Don Juan ar putea fi descrisă printr-un proces psihologic invers simetric: raţiunea trufaşă a personajului îl îndeamnă să folosească pasiunile pentru a subjuga voinţa şi, în nu; r, tă npnt.ni a distruge onoarea femeilor.

Iar dacă ipoteza unei influenţe directe a lui Descartes asupra lui Calderón rămâne improbabilă, aceasta nu exclude similitudinile dintre viziunile celor doi asupra mecanismelor morale ale omului. Dacă o critică a ideilor sau chiar o mitocritică a teatrului lui Calderón trebuie să apeleze la scolastica tomistă, în schimb, o psihocritică a personajelor sale necesită o psihologie precum cea carteziană, care să reflecte marea mutaţie ce a pus capăt Renaşterii. „Dezamăgirea" trăită de omul baroc a constat în scufundarea ontologiei şi în dezontolo-gizarea lumii, ceea ce a provocat interiorizarea arhetipurilor fondatoare ale realităţii şi subiectivizarea perspectivei, procese ce îşi vor găsi expresia în opera unor filosofi precum Hume, Berkeley şi Kant. Piesele lui Calderón sugerează felul în care ştiinţa calitativă a ocultismului renascentist, bazată pe acumularea de „experienţe ciudate" şi de obiecte „fantastice", a fost culpabilizată de către Biserică drept o ocupaţie demonică, practicată de eretici şi apostaţi. După cum demonstrează Ioan Petru Culianu, consecinţa refulării imaginarului magic a fost, pe de o parte, apariţia raţionalismului abstract şi aniconic şi a „noii ştiinţe" carteziene şi, de cealaltă parte, naşterea pragmatismului sau a spiritului capitalist, cum îl numeşte Max Weber.

Note

1. Mircea Eliade, Yoga. Nemurire şi libertate, traducere de Walter Fotescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

2. Pentru metoda psihoistorică, a se vedea numărul tematic din revista Echinox (nr. 4 – 6, 1997), alcătuit de Ştefan Borbély.

3. Pentru această perspectivă culturală, a se vedea Corin Braga, „Schiţă psihoistorică a culturii europene", în 10 studii de arhetipologie, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

4. A se vedea Wayne Shumaker, Ştiinţele oculte ale Renaşterii. Un studiu al patternurilor intelectuale, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

5 – Jacob Burckhardt, La cultura del Renacimiento en

Italia, Ediciones Zeus, Barcelona, 1968, p. 438. Trebuie menţionat faptul că Burckhardt nu ignora că „Antichitatea a produs şi alte efecte mult mai periculoase, de natură dogmatică, îmbibând cu spiritul său superstiţios întreaga Renaştere. Puţin din acest spirit se păstrase oricum în Italia de-a lungul Evului Mediu, astfel încât renaşterea sa a avut loc cu o vigoare sporită”. Cu toate acestea, deşi dedică un capitol supravieţuirilor păgâne, Burckhardt nu vede în acestea decât o excepţie de la canonul clasic al Renaşterii.

6 – A se vedea ultimele capitole ale panoramei pe care Wallace K. Ferguson o face conceptului de Renaştere în La Renaissance dans la pensée historique, Payot, Paris, 1950

7. Jurgis Baltrusaitis, Evul Mediu fantastic, traducere de Valentina Grigorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975. Gustav René Hocke, Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 şi în prezent, traducere de Victor H. Adrian, prefaţă de Nicolae Balotă, postfaţă de Andrei Pleşu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană, traducere de Herta Spunn, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

8. Hiram Haydn, The Counter-Renalssance, Scribner, New York, 1950.

9. Eugenio Battisti, Antirenaşterea, traducere de George Lăzărescu, prefaţă de Mircea Toca, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982. împotriva acestor definiţii, Sergio Bertelli preferă să păstreze numele de Antirenaştere pentru Barocul însuşi, ca artă pornind de la principiile Contrareformei, în Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco, traducere de Marco-Aurelio Galmarini, Ediciones Peninsula, Barcelona, 1984.

10. Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da G. Bing, La Nuova Italia, Florenţa, 1966, p. 315.

11. Lynn Thorndike, A History of Magic and Experimental Science, vol. 1 – 8, Columbia University Press, New York, 1923 – 1958.

12. A se vedea, între altele, Eugenio Garin, Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones (versiune în limba spaniolă de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1981), Wayne Shumaker, Ştiinţele oculte ale Renaşterii. Un studiu al patternurilor intelectuale (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004), Frances A. Yates, The Occult Philosophy in the elizabethan Age (Routledge, Londra şi New York, 1979), Giordano Bruno and the Hermetic Tradition (Routledge, Londra şi New York, 1964), Edgar Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance (Penguin Books, Londra, 1960), D.P. Walker, Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella (The Warburg Institute, Londra, 1958) şi Will-Erich Peuckert, L'astrologie. Son histoire, ses doctrines (Payot, Paris, 1980).

13. Salvio Turro, Descartes. Del hermetismo à la nueva ciencia, Anthropos Editorial del hombre, Barcelona, 1985.

14. „[…] unul dintre cele mai importante scopuri ale Reformei este de a extirpa cultul idolilor din sânul Bisericii. Consecinţele acestui iconoclasm sunt enorme, dacă ne gândim la controversele în jurul Artei memoriei suscitate de Bruno în Anglia: în fond, Reforma izbuteşte să producă o cenzură radicală a imaginarului, pentru că fantasmele nu sunt nimic altceva decât idoli concepuţi de simţul intern". (Ioan Petru Culianu, Eros şi magie în Renaştere. 1484, traducere de Dan Petrescu, prefaţa de Mircea Eliade, postfaţă de Sorin Antohi, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 207; ed. a III-a, Editura Polirom, Iaşi, 2003)

15. A se vedea Kurt Baschwitz, Brujas y procesos de brujeria (Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1968), Brian P. Levack, La caza de brujas en la Europa Moderna (Alianza Editorial, Madrid, 1995), Robert Mandrou, Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle (Editions du Seuil, Paris, 1980), Julio care Baroja, Vidas mâgicas e Inquisición

(Ediciones

16. Iată cum formulează Pedro Ciruelo, în Reprouacioon de las supersticiones y hechizerias (1538), acuza de satanism: „orice creştin care practică negromanţia, în oricare din formele descrise aici, a luat clar partea şi a făcut o înţelegere de prietenie cu diavolul; şi merge împotriva poruncii pe care Dumnezeu i-a dat-o omului la începuturile Bisericii; şi rupe legământul religiei creştine pe care l-a făcut prin botez. Prin urmare, acel creştin este un apostat şi un trădător al lui Dumnezeu şi al Bisericii catolice; astfel, reiese că a exercita şi a folosi ceremoniile de necromanţie este un foarte mare păcat împotriva lui Dumnezeu şi a religiei creştine; lucru care nu trebuie tolerat în ţările creştine". Introducere şi editare de Alva V. Ebersole, Albatros Ediciones, Hispanofila, Valencia, 1978, p. 50.

17. Jean Delumeau, Păcatul şi frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII-XVHI), traducere de Ingrid Ilinca şi Cora Chiriac, Editura Polirom, Iaşi, 1997; Frica în Occident (secolele XIV-XVIH). O cetate asediată, traducere, postfaţă şi note de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.

18. Werner Weisbach, EI Barroco. Arte de la Contrarre forma, traducere şi cuvânt înainte de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1942. A se vedea şi Santiago Sebasti în Contrarreforma y Barroco. Lectura iconograficas e iconologicas, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

19. José Antonio Maravall, La cultura del Barroco. Anâlisis de una estructura historica, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.

20. „În realitate, aspectul particular al conflictualităţii baroce nu constă atât în conflictul dintre subiecţi diferiţi, cât în prezenţa unor atitudini aparent incompatibile sau evident contradictorii în interiorul subiectului însuşi. Coabitarea dintre tradiţionalism şi căutarea noului, dintre conservatorism şi revoltă, dintre iubirea de adevăr şi cultul disimulării, dintre înţelepciune

şi nebunie, dintre senzualism şi misticism, dintre superstiţie şi raţiune, dintre austeritate şi «consumism», dintre afirmarea dreptului natural şi exaltarea puterii absolute reprezintă un fenomen pentru care pot fi găsite exemple nenumărate în cultura şi în realitatea lumii baroce”. (Rosario Villari [ed.], Omul baroc, traducere de Dragoş Cojocaru, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 9)

21. Enrique Lafuente Ferrari, în „Eseul preliminar” la Werner Weisbach, op. cit., propune şi el o „Explicaţie psihoistorică a Barocului”, dar ajunge la concluzia că Barocul s-a născut din confruntarea dintre Reformă şi Contrareformă.

*2. „Arta [renacentistă] nu a suferit niciun fel de opresiune şi de limitare din partea Bisericii, nici nu a fost împiedicată în dezvoltarea mijloacelor sale de expresie. Conexiunile şi simbolismul de tip medieval au dispărut şi au fost înlocuite de o concepţie istoricistă şi realistă. În atitudinea umanistă şi estetică a epocii, atitudine care a cucerit şi s-a strecurat în Biserică seducându-i demnitarii, li se permite artiştilor să se conducă singuri, să se bucure şi să se complacă în plăcerea provocată de ceea ce reprezintă. Artiştii s-au dăruit acestor noi revelaţii fără rezerve şi cu o totală exaltare senzuală. Clerul, aflat cu artiştii într-o relaţie de client şi de sfătuitor, a protejat spiritul umanist. Nimeni nil SP înfro Ko dacă noua modalitate de reprezentare religioasă corespundea unui concept creştin profund”. (Werner Weisbach, op. cit., p. 61) „Ceea ce îi lipseşte complet acestei arte este ingenuitatea. Artistul nu se mai poate lăsa să trăiască la un mod atât de senin, echilibrat, fără nelinişti, calm şi sigur de sine ca în vremurile anterioare. Din cauza crizei prin care a trecut credinţa, nu mai există o aderenţă ingenuă la doctrina creştină a mântuirii; din cauză că de la început Contrareforma a trebuit să lupte împotriva spiritului luteran, arta catolică are în ea o latură deliberat agresivă, tendenţioasă, propagandistică”. (Ibidem, p. 329) Trimit la studiul meu „Visul baroc – simbol al colapsului ontologic”, în Corin Braga, 10 studii de arhetipologie, ed. cit.

Cea mai bună sistematizare în acest sens este cea a lui Martin de Riquer din „Prologul” la ediţia la vida es sueño, Editorial Juventud, Barcelona, 1966. „Rezumând geneza acestei opere, cel mai prudent ar fi să departajăm trei elemente principale: 1. Versul «viaţa este un vis, iar visele nu sunt decât vise», cu originea într-un cântec tradiţional de la sfârşitul Evului Mediu, care a avut o mare difuziune în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, fiind glosat de poeţi anonimi sau culţi şi foarte utilizat în teatrul lui Lope de Vega. Ideea din acest vers este un motiv de provenienţă biblică la care literatura sacră face în mod constant aluzie. 2. Tema prinţului întemniţat în urma unor calcule astrologice, provenind din legenda lui Buddha, care a fost creştinată în versiunea cunoscută ca operă a Sfântului Ioan Damaschinul şi a dat intriga piesei lui Lope de Vega Barlaân y Josafat […] 3. Tema beţivului care este pus prinţ timp de câteva ore, care, provenind din (O mie şi una de nopţi şi) El conde Lucanor al lui Juan Manuel, a fost atribuită de Luis Vives lui Filip cel Bun de Flandra şi a inspirat anumite scene din El natural desdichado al lui Agustín de Rojas”.

Conflictul dintre generaţii a fost totuşi pus în evidenţă de către Edwin Honig: „Din moment ce atât Rosaura, cât şi Segismundo au fost dezonoraţi de taţii lor, cum şi-ar putea ei răscumpăra suferinţa fără să rupă legătura dintre o generaţie şi următoarea, adică linia succesiunii? Vechiul mit se simte în fundal: Zeus detronându-l pe Cronos” (Calderón and the Scizures of Honor, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 159). Pe această aluzie mitologică, Frederick A. de Armaş a construit două interpretări folosind două dintre codurile esoterice cu cea mai mare răspândire în Renaştere – astrologia şi alchimia. Criticul analizează conflictul Basilio-Segismundo pe schema astrologică a opoziţiei dintre Saturn şi Jupiter, în studiul „El planeta más impio: Basilio’s Role în la vida es sueño” (în The Modern Language Review, vol. 81, partea a IV-a, 1986, pp. 900 – 911), respectiv pe schema alchimică a

succesiunii regele bătrân (plumbul) – regele tânăr (aurul) în studiul „The King's Son and the Golden Dew: Alchemy în Calderón's la vida es sueño" (în Hispanic Review, vol. 60, nr. 3, 1992, pp. 301 – 319). „Segismundo al lui Calderón este un nou Oedip creştinat din secolul al XVII-lea spaniol", afirmă Lewis J. Hutton, în „Huellas de la teologia de la gracia en la vida es sueño de Calderón" (în Homenaje a WilliaM L. Fichter. Estudios sobre el Teatro Antiguo Hispânico y otros ensayos, editat de A. David Kossoff şi José Amor y Vázquez, Editorial Castalia, Madrid, 1971, p. 313).

28. Trimit la studiul meu „Oedip: între mitanaliză şi psihocritică", în Corin Braga, 10 studii de arhetipologie, ed. cit.

29. Robert Graves, op. cit., vol. II, cap. 105, pp. 9 – 15.

30. Pedro Calderón de la Barca, Viaţa e vis, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

31. C.G. Jung, Psihologie şi alchimie, vol. I-II, traducere de Carmen Oniţi, Editura Teora, Bucureşti, 1996.

32. Cesâreo Bandera scoate în evidenţă „relaţia intimă care există între previziunile teribile ale horoscopului şi atitudinea cu care Basilio îl urmăreşte". În opinia criticului, care pare să se inspire din teoriile lui René Girard, comedia este impregnată de o violenţă latentă, pe care personajele o proiectează întotdeauna asupra celorlalţi (Basilio în Segismundo, Segismundo în Rosaura etc): „Segismundo se vede pe sine nu în mod direct, ci prin viziunea pe care ceilalţi o au despre el. Ceea ce înseamnă că până şi violenţa sa iniţială mecanică este o violenţă «imitată», o reacţie mimetică faţă de ceea ce vede, căci ceea ce vede nu este, evident, decât propria sa condiţie. Violenţa lui Segismundo este o violenţă suicidară. Prima sa întâlnire (cu Rosaura) este, aşadar, importantă nu doar prin ceea ce înseamnă ea pentru cele două personaje în special, ci mai ales fiindcă oferă cheia «întâlnirii» lui Basilio cu horoscopul. În mod similar, violenţa lui Basilio în

faţa semnelor este şi ea un fenomen reflex şi este vorba tot de o violenţă suicidară, deoarece, după cum am spus, ceea ce Basilio vede în horoscop este ceea ce nu poate vedea direct în sine însuşi". „Orbirea personajelor faţă de ele însele" este cea care conferă lumii lor aspectul de „abis tulbure", de labirint, confuzie ce se reflectă cel mai bine în horoscop. A se vedea „El «confuso abismo» de la vida es sueño", în Manuel Dur în Roberto González Echeverría, Calderón y la critica: Historia y antologia, Editorial Gredos, Madrid, 1976, pp. 723 – 746.

33. A.E. Constandse a făcut o interpretare freudiană a unui posibil conflict oedipian între Segismundo şi Basilio în Le Baroque espagnol et Calderón, Van Campen, Amsterdam, 1951.

34. Jean-Pierre Vernant, Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică, cap. „Organizarea spaţiului", traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995.

35. Ar fi la fel de interesant de investigat „mitul personal" al lui Calderón care se întrevede în tema mitică a conflictului dintre tată şi fiu. Despre relaţia de nesupunere şi apoi de acceptare pe care dramaturgul a avut-o cu foarte rigidul şi dominatorul său tată, a se vedea Manuel Dur în „Towards a Psychological Profile of Pedro Calderón de la Barca", în Michael D. McGaha (ed.), Approaches to the Theatre of Calderón, University Press of America, Washington, 1982, pp. 95 – 104. Pentru reflectarea acestei relaţii personale în teatrul lui Calderón, a se vedea Alexander A. Parker, La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias, Catedra, Madrid, 1991, pp. 99 – 118.

36. Asupra lui Calderón ca apărător al doctrinei creştine în contextul Contrareformei, a se vedea Angel Valbuena Prat, El sentido catolico en la literatura española, Zaragoza, 1940, p. 134.

37. Menendez y Pelayo scoate în evidenţă „condamnarea fatalismului sideral şi a influenţei astrologice": „În primul rând, opera este antifatalistă,

păstrând totuşi unele urme de superstiţie astrologică; dar nu încape nicio îndoială că una dintre temele operei se poate rezuma în vechea frază: Vir sapiens dominabitur astris". Calderón y su teatro, în Obras completas, VIII, Estudios y discursos de critica historica y literaria, vol. III, Aldus, S.A. de artes grâficas, Santander, 1941, p. 224.

38. Există o întreagă literatură asupra astrologiei renascentiste şi a polemicii scolastice împotriva acesteia. A se vedea, între altele, Don Cameron Allen, The Star-Crossed Renaissance. The Quarrel about Astrology and Its Influence în England (Frank Cass & Co. Ltd., Londra, 1966), Eugenio Garin, EI Zodiaco de la vida. La polemica astrologică del trescientos al quinientos (Ediciones Peninsula, Barcelona, 1981), Felipe Díaz Jimeno, Hado y Fortuna en la Espaha del siglo XVI (Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987).

39. Summa Theologia e, I, quaestio 115, art. IV.

40. Apud Felipe Díaz Jimeno, Hado y Fortuna en la España del siglo XVII, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 169.

41. Antonio de Torquemada, Jardin de flores curiosas, ediţie, introducere şi note de Giovanni Allegra, Editorial Castalia, Madrid, 1983, p. 329.

42. Pedro Ciruelo, op. cit., p. 66.

43. În afară de Menendez y Pelayo, cei care apără teza libertăţii împotriva celei a fatalismului sunt, între alţii, Tomăs Carreras y Artan în „La filosofia de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón" (în Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin, vol. I, Madrid, 1927, p. 152), Angel Valbuena Prat, în Calderón: supersonalidad, su arte dramatica, su estilo y sus obras (Editorial Juventud, Barcelona, 1941, p. 141), Gerald Brenan în „The astrologer's prediction is falsified" (în The Literature of the Spanish People, Cambridge, 1948, p. 288), Augusto Cortina în „Introducere" la ediţia sa din la vida es sueho (Clâsicos castellanos, Madrid, 1955, p. XXX), Martin de Riquer, în „Prologul" ediţiei sale deja citate, p. 24.

44. „Cine e fatalist în Viaţa e vis? Mi se va spune că inefabilul Basilio, supranumit doctul, aflat veşnic între astrolabi şi matematici subtile. Cum să ni-l imaginăm însă pe Basilio convertit în fatalist, când el îl închide pe Segismundo bazându-se tocmai pe faptele sale pentru a evita profeţiile horoscopului şi a-şi elibera regatul de tirania şi orgoliul fiului său?! Fatalismul astrologie nu a dominat niciodată mintea lui Basilio [...]. Pasionat de horoscoape, el le acordă întregul credit de care acestea se bucură în ochii oamenilor de bun-simţ din epocă: un horoscop era pentru Basilio un fel de indicator al înclinaţiilor noastre predominante, un fel de test al temperamentului nostru, care însă nu anulează niciodată liberul arbitru. Regele nu a crezut niciodată în fatalismul sideral, deşi bietul de el avea destule motive să o facă". (Leopoldo Eulogio Palacios, „La vida es sueño", în Finisterre, vol. II, fascicolul 1.

45. „Această afirmaţie, continuă criticul englez, intră în conflict cu ceea ce s-a afirmat atât de frecvent cu privire la lumea dramatică a lui Calderón: că acesta apără ferm libertatea voinţei umane în faţa teologiei calviniste care apăra doctrina predestinării, conform căreia niciun om nu poate modifica întâmplările vieţii pe care o are înainte, deoarece acestea au fost preordonate de imaginaţia lui Dumnezeu din eternitate". (La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias, p. 137)

46. Pentru aceste distincţii conceptuale, îl folosesc pe Alberto Bonet, La filosofia de la libertad en las controversias teologicas del siglo XVI y primera mitad del XVII, Imprenta Subirana, Barcelona, 1932.

47. De servo arbitrio Martini Lutheri ad Erasmum Roterodamum, Wittenbergae, 1525.

48. Apud Don Cameron Allen, op. cit., pp. 36 – 46, 92.

49. Juan Antonio Hevia Echevarrfa, op. cit., nr. 13, 2003, p. 1.

50. Despre incapacitatea creaturilor (oameni, demoni, îngeri) de a prevedea viitorul singular (individual) fără harul lui Dumnezeu, a se vedea Angel L. Cilveti, El

demonio en el teatro de Calderón, Albatros Ediciones, Valencia, 1977, pp. 53 sqq.

51. Iată cum erau formulate aceste precepte de Pedro Ciruelo: „Regula este aceasta: omul înţelept să nu dorească să cunoască lucrurile ce nu pot fi cunoscute prin raţiune naturală dacă Dumnezeu nu doreşte să le reveleze”. „Bunii creştini trebuie aşadar să fugă cu multă atenţie de arta notorie, ca de un lucru diavolesc, deoarece ea este o superstiţie şi o manieră de a-l iscodi pe Dumnezeu. Iar ceea ce se învaţă prin ea nu vine pe cale naturală din inteligenţa omenească, nici pe cale supranaturală de la Dumnezeu sau de la îngerul bun, ci mai degrabă vine pe calea maşinaţiilor tăinuite ale diavolului care îi face pe cei răi servitorii săi”. (op. cit., pp. 53, 75)

52. Pentru rolul bufonului Clarin, care, „prin intervenţiile sale jucăuşe sau serioase, scoate în evidenţă prin contrast, parodie sau complementaritate aspectele cele mai profunde şi importante din Viaţa e vis”, a se vedea Alberto Navarro González, Calderón de la Barca. De Io tragico a Io grotesco, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, pp. 129 sqq.

53. Ciriaco Moron Arroyo ajunge la o concluzie simetric diferită, aceea că „profeţia bazată pe stele se împlineşte cu adevărat, dar prin cooperarea culpabilă a celui care îşi propusese să-i împiedice împlinirea”. În clasificarea propusă de noi mai sus, ar fi vorba de o combinaţie între variantele 1.2 (predestinare astrală) şi 2.2 (tendinţele obscure ale omului), combinaţie improbabilă la Calderón, „dramaturg al Contrareformei”, şi care s-ar datora, în interpretarea lui Moron Arroyo, unei confuzii sau suprapuneri, în conceptul de predestinare, a lui Dumnezeu cu fatalismul sideral (Calderón. Pensamiento y teatro, Sociedad Menendez Pelayo, Santander, 1982, p. 80).

54. În acelaşi sens, Angel Valbuena Briones, care consideră că „două puteri supraomeneşti îşi exercită tutela asupra eroului: providenţa divină şi puterea aştrilor”,

crede că, pentru a evita implicaţiile de tip determinist, Calderón afirmă că „fatalitatea se împlineşte printr-o decizie care depinde de voinţa umană”. Concluzia, de factură tomistă, este că „la Calderón, destinul este forţa care dirijează acele instincte şi înclinaţii care pot lua sub control acţiunile omului şi, în asemenea cazuri, duc la catastrofă” (Perspectiva critica de los dramas de Calderón, Ediciones Rialp, Madrid, 1965, pp. 16 – 17, 36). Albert E. Sloman numeşte aceste pasiuni care duc la împlinirea dramatică a horoscopului „erori morale” ale eroilor (The Dramatic Craftmanship of Calderón. His Use of Earfier Plays, The Dolphin Books, Oxford, 1969, p. 274). Summa Theologia e, I, quaestio CXV, art. IV. La această concluzie ajung şi Angel Valbuena Briones (op. cit., pp. 9 – 17) şi Antonio Hurtado Torres („La astrologia en el teatro de Calderón de la Barca”, în Luciano García Lorenzo [ed.], Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, vol. III, Consejo superior de investigaciones cientificas, Madrid, 1983, pp. 925 – 937).

Analizând arta barocă, Werner Weisbach notează: „Dacă dorim să caracterizăm rapid trăsătura specifică a acestor imagini, vom spune că este vorba de procesul de subiectivizare psihologică”, în op. cit., p. 329.

A. Maravall observă de asemenea că „portretul nu va mai fi aşadar considerat, dincolo de ceea ce spun preceptele de inspiraţie aristotelică, drept o manifestare a frumuseţii, nici a opusului acesteia, în cadrul unui sistem bine stabilit de valori estetice, ci ca o demonstraţie psihologică, un obiect de observaţie pentru cunoaşterea naturii umane, profundă şi multiformă” (op. cit., p. 510).

După cum remarcă Alberto Navarro González, „Calderón, împreună cu publicul generos şi compasiv al foarte misionarei şi combativei Monarhii

Catolice a Casei de Austria se bucurau, mai mult decât de pedeapsa şi condamnarea Ereziei, de convertirea sau reconcilierea cu ea de-a lungul a diverse momente concrete şi bine cunoscute din istorie” („La herejia en los

autos de Calderón", în Francisco Mundi Pedret [ed.], Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1989, p. 93).

Eugenio Frutos Cortés, Calderón de la Barca, Editorial Labor, Barcelona, 1949, p. 53.

Pedro Calderón de la Barca, El magico prodigioso, ediţie de Bruce W. Wardropper, Catedra Letras hispânicas, Madrid, 1996.

Asupra profilului de mag al lui Simon şi al lui Ciprian, a se vedea Lynn Thorndike, op. cit., vol. I, cap. XVII şi XVIII.

Pentru transmiterea legendei lui Ciprian din Antichitate până în vremea lui Calderón, a se vedea A. Fernández Merino, Calderón y Goethe.

Relaciónes entre El magico prodigioso y EI Fausto (ediţie îngrijită de

M.P. Montaya y Compania, Madrid, 1881) şi Charles Dedeyan, Le theme de Faust dans la littérature européenne (vol. I, Paris, 1954, pp. 145 sqq)

Pentru o variantă românească a legendei lui Ciprian, a se vedea Viaţa sfântului sfinţitului mucenic Ciprian care a fost vrăjitor şi a sfintei mucenite Iustina fecioara (ce se prăznuiesc la 2 octombrie), Mănăstirea

64. Deşi, trebuie precizat, încercarea de convingere era întotdeauna însoţită de ameninţarea represivă, după cum reiese din tratamentul dublu de care au avut parte Galilei, care a acceptat să-şi renege teoriile, şi Bruno, care a sfârşit totuşi pe rug.

65. Bruce W. Wardropper, „Introducere" la El magico prodigioso, p. 15. Editorul ne previne de asemenea că în piesă se opun două lumi: lumea profană, dominată de valorile sociale şi politice (simbolizate de imperiul roman păgân) şi lumea spirituală (reprezentată de micul grup de creştini din jurul lui Lisandru).

66. William J. Entwistle, „Justina's Temptation: An approach to the under-standing of Calderón" (The Modern Language Review, Cambridge University Press, XL, no. 3,

Cambridge, 1945) şi Angel. L. Cilveti, op. cit., cap. V.

67. „Teatrul său este esenţial dualist. În el, Prometeu nu ar putea apărea fără Epimeteu, Eros fără Anteros. Acest dualism fundamental îi dă fiecărei piese structura de bază, axată în mod constant pe simpatie şi luptă, aşa cum Epimeteu şi Prometeu sunt les frères ennemis. Iar cele două componente ale fiecărui dualism au amândouă o putere aproape egală, încât este imposibil să-i atribui uneia o importanţă mai mare decât celeilalte". (Robert ter Horst, „A New Literary History of Don Pedro Calderón", în Michael D. McGaha [ed.], Approaches to the Theatre of Calderón, University Press of America, Washington, 1982, p. 43)

68. Alexandru Ciorănescu, în Barocul sau descoperirea dramei, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, îşi propune să demonstreze că drama, ca specie teatrală distinctă de tragedie şi de comedie, s-a născut din mentalitatea sfâşiată şi agonică a Barocului.

69. Bruce W. Wardropper, „The Interplay of Wisdom and Saintliness în El magico prodigioso", în Hispanic Review, XI, nr. 2, 1943.

70. Dante făcea implicit aluzie la această distincţie atunci când, la intrarea în Paradisul terestru, funcţia de ghid exercitată până atunci de Vergiliu, înţelept păgân, este preluată de Beatrice, simbol al teologiei. De asemenea, atunci când descrie cele două feluri de a vedea cerurile: ca orbite planetare (viziune atribuită filosofilor antici) şi ca ierarhii angelice (viziune accesibilă doar creştinilor mântuiţi).

71. Culpabilizarea magiei albe ca magie neagră apare în tratatele polemice ale unor doctori precum Martin del Rio: „Dat fiind că nu există nici teurgie [arta invocării zeilor], nici magie albă, rezultă că toată această magie prodigioasă nu este altceva decât goeţie [arta invocării diavolilor]

şi magie neagră. Obişnuim să o numim magie specială. Arhimagul o împarte în două specii: una, ai cărei practicanţi, spune el, se supun demonului, îi oferă sacrificii

şi îl adoră; cealaltă, după cum doreşte el să ne convingă, nu ar presupune pactul cu demonul. [...] Mărturia sa în privinţa primei este adevărată. În privinţa celei de-a doua, minte în două puncte: 1. atunci când neagă că s-ar baza pe alianţa cu demonii, deoarece în practică ea este întotdeauna coruptă de un pact expres sau tacit; 2. spunând că îi poate controla pe demoni" (La magia demoniaca. Libro II de las Disquisiciones Magicas, ediţie de Jesus Moya, Edie Hiperion, Madrid, 1991, p. 180).

72. El magico prodigioso. Comedia famosa de don Pedro Calder în de la Barca, publicată după un manuscris original de la Bibliothèque du duc d'Osuna, Heilbronn, 1877.

73. H.C. Heaton crede că este vorba doar de o eroare de transcriere, care nu apare în textul pregătit de Calderón pentru publicare (vezi „Calder în and El magico prodigioso", I-II, în Hispanic Review, vol. XIX, nr. 1 şi 2, 1951). Dar Heaton pleacă de la ipoteza că manuscrisul nu este original, ci doar o copie ulterioară, ipoteză pe care Albert E. Sloman a infirmat-o fără drept de apel (vezi „El magico prodigioso: Calderón Defended Against the Charge of Theft", în Hispanic Review, vol. XX, nr. 3, 1952).

74. „Or, înainte de a fi esenţialmente creştină (ceea ce Ciprian nu ştie), Faustina este femeie, un produs al naturii: şi trebuie să fi fost un produs perfect prin frumuseţe, de vreme ce numără mulţi admiratori, iar aceştia nu şovăie să se suprime unul pe altul ca să-i intre în graţii. Fără să vrea şi fără s-o ştie, Faustina a fost modelată de natură ca să fie un obiect erotic, o pricină de pofte şi disensiuni. Contradicţia şi tensiunea dintre destinaţia naturală a Faustinei şi aspiraţia culturală, acosmică, a Justinei se află în centrul scenariului lui Calderón". (Ioan Petru Culianu, op. cit., p. 299)

75. Fapt observat de Everett W. Hesse: „Atât Ciprian, cât şi Justina renunţă la satisfacerea nevoilor lor sexuale înlocuindu-le cu un concept filosofic şi religios. Aceasta înseamnă că dramaturgul ridică raţiunea (sau spiritul) deasupra nevoilor corpului prin intermediul unei refulări

[…]. Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să împaci idealul ascetic care dispreţuieşte trupul şi ordinul biblic «Creşte-ţi şi înmulţiţi-vă!» „(„Obstâculos al amor erotico-y al matrimonio en la comedia de Calderón”, în Francisco Mundi Pedret (ed.), Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro, ed. cit., pp. 66 – 67).

76. Pentru înlocuirea tipologiei eroului cu cea a martirului şi explozia de imagini sângeroase, teribile, înspăimântătoare, populate de muribunzi, cadavre, schelete şi cranii, a se vedea W. Weisbach, op. cit., pp. 76 – 87.

77. Pentru redescoperirea lui Seneca şi a stoicismului în Spania posttridentină, a se vedea Karl Alfred Bliiher, Seneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, versiune în limba spaniolă de Juan Condé, Gredos, Madrid, 1983.

78. După cum notează José Luis Bouza Álvarez, cultul morţii din perioada Contrareformei este o modalitate de a prelua sub control imaginarul renascentist: „Susţinem că – împreună cu persistenţa tradiţiei germanice medievale de expunere a scheletului –, în iconografia europeană a sfinţilor în catacombe, după Conciliul din Trento, imaginea relicvelor întinse le evoca credincioşilor felul în care umanitatea prăbuşită a martirului este reconstituită triumfal în slavă” (Religioşidad contra-rreformista y cultura simbolica del Barroco, Consejo superior de investigaciones cientificas, Madrid, 1990, p. 373).

79. O schiţă a „reţelei binare de contraste care subîntind tragicomedia calderoniană de la un capăt la celălalt şi îi conferă coerenţă estetică” poate fi găsită la Charles V. Aubrun, JEL magico prodigioso. Să signification et sa structure”, în Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche, Francke Verlag, Berna şi München, 1973, pp. 35 – 46.

80. Angel Valbuena Briones, op. cit., p. 210.

81. „Introducere”, op. cit., p. 48.

82. Martin del Rio, în la magia demoniaca (pp. 109,

171 – 172), denunţă deja aceste cuevas de brujas.

83. În Fray Hernando del Castillo, Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores, cap. LXXII, „Del santo varon Fray Egidio o Fray Gil, portugues".

84. T.E. May, „The Symbolism of El magico prodigioso", în The Romanic Review, vol. LIV, nr. 2, 1963, pp. 106 – 107.

85. Summa Theologia e, I, quaestio 45, art. V.

86. Ibid., I, quaestio 114, art. IV. Asupra „limitelor iluziei" demonice în piesa lui Calderdn, a se vedea A.J. Cascardi, The Limits of Illusion: A Criticai Study of Calderdn, Cambridge University Press, Cambridge, 1984. „Diavolul lui Calderón ştie tot timpul că prodigiile sale miraje, că tentaţia cunoaşterii şi a puterii este lipsită de substanţă" (p. 102). „Diavolul pe care îl vedem în această piesă se transformă, joacă roluri, imită identităţi. Cea mai mare tentaţie pe care o oferă este de a face reale şi concrete lucrurile din lumea de apoi". (p. 109)

87. Antonio de Torquemada, în op. cit., distinge între viziunile adevărate provocate de îngerii buni şi fantasmele înşelătoare induse de diavoli: „Diavolilor le este permis în faptele lor să prindă trup, care, chiar dacă noi îl numim fantastic, deoarece dispare mai apoi, este totuşi vizibil, fiind format dintr-o materie din cele pe care le-am pomenit, dar atât de subtilă şi delicată, încât imediat se desface şi dispare". (p. 263)

88. „Indubitabil, Justina reprezintă Discreţia; Ciprian, omul. Diavolul se reprezintă pe sine însuşi; el face treburile lumeşti şi încearcă să tenteze cu plăcerile cărnii. Ciprian este omul în faţa religiei şi a lui Dumnezeu. Teza este limpede: la Dumnezeu se ajunge prin inteligenţă. Sfântul Ciprian îşi cucereşte sfinţenia având ca emblemă raţiunea. În acest sens se poate spune că, la fel cum a preluat tehnica medievală în teatrul baroc, Calderón a adus tomismul în teologia secolului al XVII-lea". (Angel Valbuena Prat, „Prologul" la ediţia sa din El magico prodigioso, Editorial Ebro, Zaragoza, 1971, pp. 18 – 19)

89. Leopoldo Eulogio Palacios, La vida es sueho, în

Finisterre, 1948, vol. II, fascicolul 1.

90. Asupra lui Calderdn ca mediu de rezonanţă şi oglindă a problemelor şi a temelor epocii sale, a se vedea Eugenio Frutos Cortés, op. cit.

91. Apropierea, dar şi diferenţele dintre Calderón şi Descartes în Viaţa e vis au fost semnalate de Marfa Pilar González Velasco (Variaciones de Segismundo en la obra de Calderdn, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanea, 1989, p. 160) şi Ciriaco Moron Arroyo, în „Introducerea" la ediţia sa din Viaţa e vis, Ediciones Catedra, Madrid, 1994, p. 66.

92. Étienne Gilson, Le role de la pensée medievale dans la formation du sisteme cartezien, J. Vrin, Paris, 1980.

93. Salvio Turrd, Descartes. Del hermetismo à la nueva ciencia, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1985.

94. Fac trimiteri la ediţia René Descartes, Pasiunile sufletului, studiu introductiv şi note de Gheorghe Brătescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

Asupra acestui concept scolastic, a se vedea comentariul lui Everett W. Hesse, Calderón de la Barca, Twayne Publishers, New York, 1967, pp. 91 – 92.

Pentru evoluţia cuplului agathodaimon/kakodaimon în creştinism, a se vedea Angel L. Cilveti, op. cit., pp. 165 sqq., la fel, pentru explicaţia tomistă despre acţiunea diavolului prin intermediul fantasmelor, pp. 144 sqq.

Dimensiunea psihanalitică a diavolului calderonian a fost pusă în evidenţă de Everett W. Hesse: „Ciprian, o emblemă a omului în general, poartă în el un antagonist reprezentând un aspect parţial al psihicului său. Oamenii moderni ar spune că Ciprian îşi proiectează gândurile într-un caracter fictiv numit diavol. Analizând această proiecţie, aflăm ceea ce se petrece în mintea lui Ciprian; astfel, diavolul reprezintă un aspect al lui Ciprian însuşi, şi în calitate de personaj în piesă el exteriorizează psihicul lui Ciprian. Această fragmentare a personalităţii personajului îi permite lui Calderón să analizeze o lume morală extrem de complexă, creând un protagonist care are o paletă

foarte omenească de slăbiciuni şi virtuţi. S-ar putea spune că Ciprian dă semne că ar fi posedat de către diavol" (Theology, Sex and the Comedia and Other Essays, Ediciones José Porrua Turanzas, Madrid, 1982, p. 44).

Criticul englez încadrează acţiunile demonului în limitele antropologiei tomiste: „Diavolul nu poate, aşa cum arată Sfântul Toma, să acţioneze direct asupra intelectului omenesc; în interiorul omului, el nu poate acţiona decât asupra imaginaţiei şi apetitului senzitiv. În exterior, el poate acţiona asupra simţurilor. El influenţează apetitul senzitiv trezind pasiunile, deşi nu poate obliga voinţa să consimtă. El poate influenţa imaginaţia provocând apariţia unor imagini, dar nu poate provoca imagini noi care nu au fost deja receptate prin impresiile simţurilor; el nu poate prezenta imaginaţiei decât obiectele care aparţin experienţei omului respectiv şi cunoaşterii sale senzoriale" (A.A. Parker, „The Devil in the Drama of Calderón", în Bruce W. Wardropper [ed.], Criticai Essays on the Theatre of Calderón, New York University Press, New York, 1965, pp. 19 – 20).

Charles V. Aubrun remarcă de asemenea că „diavolul nu este un personaj ca toţi ceilalţi. El este creatura fictivă a unei creaturi fictive (Ciprian), el este, sub o formă aparent umană, proiecţia obsesiilor pe care autorul le atribuie personajelor sale" (JSL magico prodigioso. Să signification et sa structure", în Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche, Francke Verlag, Berna şi München, 1973, p. 39). Summa Theologia e, I-II, quaestio 80, 2 c. Antonio de Torquemada, op. cit., p. 329. Charles V. Aubrun, op. cit., p. 46, nota 8.

Despre „orbirea" diavolului în faţa oraşului, pe care nu îl vede până când nu i-l arată cineva, a se vedea comentariul lui A.A. Parker asupra conceptului tomist de ignorantia malae electionis, care ar fi

— X"» – „l"; (nu rit pp 17 – 19).

104. „Demonii obişnuiesc să fie incubi şi sucubi. Se numesc incubi atunci când, luând trup şi rol de bărbat, se amestecă cu femeile. Iar sucubi se cheamă când,

dimpotrivă, luând trup şi rol de femeie, se amestecă cu bărbaţii. În aceste acte, diavolii nu simt nicio plăcere, deoarece nu au nici persoană, nici natură care să poată simţi lucrurile trupeşti şi plăcerile carnale, fiind spirite pure şi substanţe spirituale. Iar corpurile pe care le iau pentru aceste îndeletniciri execrabile nu sunt trupuri adevărate pe care vreo formă substanţială să le animeze şi să le informeze". (Fray Martin de Castanega, Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la possibilidad y remedios dellas (1529), ediţie de Juan Robert Muro Abad, Istituto de Estudios Riojanos, Rioja, 1994, p. 28)

105. „Vedem cum ierarhia onoarei coboară de la sursa ei în Dumnezeu, printr-un rege a cărui legitimitate depinde de acceptul divin, de-a lungul treptelor structurii sociale, până la cei complet lipsiţi de onoare, ereticii şi infamii". (Julian Pitt-Rivers, „Honor y categoria social", în J.G. Peristiany [ed.], El concepte del honor en la sociedad mediterrânea, Editorial Labor, Barcelona, 1968, p. 24)

106. Bruce W. Wardropper, Temas y problemas del Barroco español, în Francisco Rico, Historia y critica de la literatura española, vol. III, „Siglos de oro: Barroco", Editorial Critica, Barcelona, 1983, p. 21.

107. Mira de Amescua, El esclavo del demonio, vv. 442 – 443 şi 286 – 287, în Teatro I, ediţie, prolog şi note de Angel Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.

108. René Descartes, Pasiunile sufletului, ed. cit., art. XLVI, p. 82.

109. „Tot aşa, pasiunile noastre nu pot fi stârnite şi nici înlăturate direct prin acţiunea voinţei noastre, dar pot fi stârnite sau înlăturate indirect prin reprezentarea lucrurilor care în mod obişnuit sunt legate de pasiunile pe care vrem să le avem sau sunt contrare celor pe care vrem să le îndepărtăm. Astfel, pentru a trezi în noi îndrăzneala şi a înlătura frica, nu este de ajuns să avem voinţa de a o face, ci trebuie să ne străduim să invocăm argumentele, obiectele sau exemplele care ne conving că pericolul nu este mare, că apărarea este totdeauna mai sigură decât fuga, că învingând vom avea parte de glorie şi bucurie, în

timp ce fuga nu ne poate aduce decât regrete şi ruşine şi aşa mai departe”. (Ibid., art. XLV, p. 81)

HO. Mira de Amescua, El esclavo del demonio, ed. cit., vv. 2730 – 2734 şi 2762 – 2764.

Hi. René Descartes, op. cit., art. CCXI, p. 171.

112. După William J. Entwistle (op. cit.), disperarea în care diavolul vrea să-l arunce pe Ciprian este, conform Sfântului Toma, cel mai mare păcat capital: „Virtutibus autem theologicis oponuntur infidelitas, desperatio et odium Dei. Inter quae odium et infidelitas, şi desperaţioni comparentur, învenientur secundum se quidem, id est secundum rationem propria e speciei, graviora” („Virtuţilor teologale li se opun lipsa de credinţă, lipsa de speranţă şi ura faţă de Dumnezeu. Între acestea trei, ura şi lipsa de credinţă, comparativ cu lipsa de speranţă, sunt mai grave decât lipsa de speranţă, fiecare după felul ei”), Summa Theologia e, II, quaestio 20, art. III.

În etica lui Descartes, „principalul folos al înţelepciunii este că ne învaţă să stăpânim pasiunile în asemenea măsură şi să le mânuim cu atâta subtilitate, încât relele pe care le pricinuiesc ele să fie uşor de suportat şi chiar să aflăm bucurie în toate” (op. cit., art. CCXII, p. 172).

Capitolul 8

De la utopie la antiutopie.

Cenzura ideologică în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, cultura europeană a supus unei profunde critici tradiţiile moştenite din Evul Mediu şi Renaştere. Epoca raţiunii a provocat o „dezvrăjire” a gândirii mitice şi miraculoase a mileniului precedent. O extraordinară cenzură ideologică, multidimensională şi pluritropică a refulat temele şi simbolurile tuturor sistemelor imaginare considerate heterodoxe, ale imaginaţiei în general, considerată sursă a tuturor erorilor. Este interesant de observat că, la începuturi cel puţin, până în secolul al XVIII-lea, cenzura religioasă – exercitată atât de către Biserica catolică după Conciliul din Trento, cât şi de Bisericile protestante – şi

cenzura raţionalistă – profesată de reprezentanţii „noii ştiinţe” – nu se concurau, aşa cum ne-am putea aştepta. Dimpotrivă, ele se completau, împărtăşind ideea primatului raţiunii. Instrumentalizată de Sfântul Toma d’Aquino, rafinată în silogistica scolastică, reluată de către iezuiţi în polemica şi concurenţa lor cu umanismul laic al Renaşterii, teologia raţionalistă occidentală se întâlnea cu axiomele lui Descartes, care fac din raţiune metoda de analiză şi criteriul de certificare a adevărului. Divorţul dintre ştiinţă şi religie se va produce abia către sfârşitul secolului al XVII-lea, odată cu ascensiunea empirismului şi a filosofiei engleze, care impun un nou criteriu de validare – cel al experimentului şi verificării practice.

Cenzura ideologică pe care curentele de gândire dominante în Epoca raţiunii au impus-o diferitelor forme de gândire heterodoxă (eretică, magică, esoterică, miraculoasă etc.) poate fi pusă în evidenţă Prin evoluţia destul de stranie a noului gen literar inventat de Thomas Morus, cel al utopiei – către opusul său, antiutopia. În general, contrautopiile sau antiutopiile sunt asociate cu societăţile totalitare ale secolului XX. Cu toate acestea, germenii transformării eu-topiei în dys-topie au intrat în acţiune cu mult înainte, ca un rezultat de creştere sau o reacţiune internă în sânul gândirii utopice (în sensul în care Jean-Jacques Wunenburger vede în utopie simptomul unei crize şi secătuiri sau sterilizări a imaginarului). Acest studiu îşi propune să degaje cauzele şi traiectoria acestui proces care, din secolul al XVI-lea până în secolul al XIX-lea, a dus la transformarea questei utopice reuşite într-o questă care nu mai poate fi finalizată sau care se termină printr-un eşec antiutopic.

Pentru a analiza evoluţia imaginarului colectiv european în epoca clasică, plec de la ideea că utopiile Renaşterii, începând cu cea a lui Thomas Morus, sunt nişte pseudomorfoze ale Paradisului terestru creştin. De la apariţia sa, creştinismul a înlocuit tema păgână a căutării iniţiatice a nemuririi cu conceptul Paradisului terestru pierdut, devenit inaccesibil după păcatul originar. Pentru a

recupera mitul şi speranţele edenice, a fost nevoie ca, după apusul Evului Mediu, umanismul Renaşterii să redefinească rolul omului în raport cu Dumnezeu şi cu natura. Morus, Bacon, Andreae, Campanella şi o întreagă pleiadă de gânditori şi scriitori au retras grădina Edenului de sub jurisdicţia lui Dumnezeu şi au reatribuit-o umanităţii.

Cetăţii lui Dumnezeu, umaniştii i-au opus o cetate construită de către om. Călătoriile iniţiatice au fost rescrise în funcţie de această nouă ţintă – grădina artificială locuită de o umanitate renovată. Secolele următoare au reluat utopia umanistă în propriile lor cadre ideologice, dar care favorizau tot mai puternic activismul laic şi ateu în faţa pietăţii religioase pasive: utopii puritane şi protestante (Robert Paltock, Ralph Morris, Simon Berrington, Zaccaria Seriman, Hildebrand Bowman), deiste şi libertine (Cyrano de Bergerac, Gabriel de Foigny, Denis Vairasse d'Alais, Tyssot de Patot, Marchizul de Sade, Casanova, Retif de la Bretonne), reformiste şi progresiste în secolul al XVIII-lea, scientiste şi socialiste în secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, optimismul utopic renascentist s-a stins destul de rapid. În faţa speranţei regăsite că Paradisul poate fi recuperat, în varianta sa umană, au fost ridicate trei obiecţii majore, care au sfârşit prin a cenzura, în moduri diferite, imaginarul utopic. Rezultatul acestei triple cenzuri a fost transformarea utopiei în antiutopie.

Cenzura religioasă

Primul atac împotriva mentalităţii utopice a venit din partea gândirii religioase ortodoxe. Imaginaţia utopică se născuse în sânul gândim umaniste şi propunea adeseori teorii şi soluţii contrare dogmelor. Satira sistemelor sociale ale epocii, mai mult sau mai puţin acidă în toate textele utopice, era resimţită ca o critică a Bisericii şi a complementului ei secular, monarhia de drept divin. În plus, utopia se asocia, prin scopurile şi liniile sale de forţă, cu alte două curente de gândire care se doreau o alternativă la învăţămintele bisericii: milenarismul protestant şi filosofia magico-ocultă. Utopia împărţea cu

sectele reformate radicale ideea posibilităţii restructurării sistemului social şi chiar a naturii umane pe pământ, în această viaţă. La fel cu utopiile, milenarismele urmăreau instaurarea unor paradisuri pe pământ, locuite de comunităţi omeneşti ridicate la o condiţie angelică. De cealaltă parte, utopiile se întâlneau cu filosofia ocultă a Renaşterii în utilizarea unui fond de simboluri şi decoruri fantastice care nu concordau cu miraculosul creştin. Insulele şi continentele utopice moşteneau imaginarul „vrăjit" al diverselor queste păgâne sau heterodoxe: a Pietrei filosofale, a Graalului, a Mag Mell-ului sau Avalonului celtic, a Eldoradoului şi a altor ţinuturi mitice care îi fascinau pe exploratori.

În faţa acestei invazii de erezii, Bisericile catolică şi protestantă au reacţionat luând măsuri drastice. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, genul utopic a fost inclus în complexul heterodox împotriva căruia începuse contraofensiva creştină. Cu rigidizarea de atitudini provocată de Conciliul din Trento, nucleul dur al catolicismului a strangulat definitiv tendinţa liberală din sânul Bisericii desemnate ca un umanism creştin. Nici bisericile lui Luther şi Calvin nu aveau o mare simpatie faţă de ideile milenariste ale sectelor radicale. Monarhiile epocii, construite pe o schemă piramidală teocratică, aveau şi ele interesul să sprijine cenzura tratatelor şi a povestirilor utopice, deoarece acestea exprimau, prin antiteze adeseori satirice, o critică mai mult sau mai puţin voalată la adresa instituţiei monar-hico-ecleziastice.

Cenzura cărţilor a fost practicată de-a lungul întregului Ev Mediu, totuşi ea s-a dezvoltat într-o manieră totalitară abia odată cu invenţia lui Gutenberg şi cu mareea de cărţi tipărite care a inundat Europa în Renaştere1. Măsurile directe împotriva gândirii utopice s-au concretizat în cenzura şi în persecuţia lucrărilor şi a autorilor care practicau acest gen, dar şi a editorilor, difuzorilor şi cititorilor acestora. La început, prohibiţiile vizau cu precădere deviaţiile heterodoxe de la dogme. Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, odată cu sporirea

rolului autorităţilor laice în exercitarea cenzurii, regii, parlamentele şi alte organisme legislative şi executive au început să-i Persecute şi pe autorii de satire şi de atacuri la adresa politicii de stat şi a comportamentului personajelor sus-puse. Controlul ideologic viza, cu grade de severitate diferite în funcţie de ţară şi de monarhul aflat la putere, toate verigile lanţului constituit din autor, editor, «brar, cititor. Cele mai importante mecanisme administrative de supraveghere, centrate asupra tirjopraf; în.r. <; j.t.

de publicare şi indexurile de cărţi interzise, cu corolarul lor – arderea sau expurgarea cărţilor.

De-a lungul istoriei moderne a Europei, dreptul de a acorda licenţe de publicare a fost delegat de papalitate şi de monarhi mai multor instituţii: universităţi, arhiepiscopii, Inchiziţie, parlamente, cancelarii regale etc. Încă din 1275, o ordonanţă a lui Filip cel îndrăzneţ (Philippe le Hardi) însărcinează Universitatea din Paris să controleze doctrinar manuscrisele colportate de librari, pentru a împiedica difuzarea cărţilor eretice. În 1479, papa Sixt al IV-lea acorda Universităţii din Köln un privilegiu care o autoriza să supravegheze şi să ia măsuri împotriva autorilor, a editorilor, a librarilor şi chiar împotriva cititorilor de cărţi periculoase. Câţiva ani mai târziu, în 1482, episcopul din Würzburg dă o lege similară pentru dioceza sa, iar în 1486, arhiepiscopul de Mayence ordonă ca toate cărţile în latină, în greacă sau în alte limbi să fie în prealabil citite de unul dintre doctorii sau profesorii universităţii locale. În 1487, papa Inocenţiu al VIII-lea promulgă prima bulă papală care vizează cenzura cărţilor, cerându-le tuturor editorilor să supună toate cărţile, înainte de a le publica, controlului autorităţilor religioase. În 1501, papa Alexandru al V-lea dă o bulă asemănătoare, dar limitată la Renania, prin care le încredinţează prelaţilor sarcina de a da o autorizare prealabilă tipăririi oricărei cărţi. Prin bula Inter Solicitudines emisă la Conciliul din Latran în 1515, papa Leon al X-lea extinde această măsură de control prealabil al publicaţiilor la întreaga Europă catolică. În sfârşit, la încheierea sa, în

1563, Conciliul din Trento, marele arhitect al Contrareformei, confirmă atribuţia de cenzori a episcopilor şi elaborează instrumentele necesare pentru exercitarea controlului asupra cărţilor propuse spre tipărire.

Instituţiile laice au continuat eforturile papalităţii şi ale bisericii. Regii Ferdinand şi Isabela ai Spaniei emit, în 1502, o circulară prin care impun editorilor-librari obligaţia de a obţine o licenţă pentru imprimarea de cărţi autohtone şi chiar pentru importul de cărţi străine. Licenţele erau acordate de Cancelariile din Valladolid şi Granada şi de prelaţii din Toledo, Sevilla, Granada, Burgos şi Salamanca. Măsura a avut o influenţă relativ scăzută asupra liberei circulaţii a cărţilor importate de Spania, dar scandalul provocat, în 1558, de deconspirarea unui grup protestant, a făcut-o pe regenta Juana, sora lui Filip al II-lea, să emită un decret radical, care îi obliga pe toţi editorii să ceară licenţe de publicare la Consiliul din Castilia şi interzicea importul tuturor cărţilor publicate în străinătate. În Franţa, neliniştiţi de succesul Reformei, teologii de la Universitatea din Paris au îndemnat Parlamentul ca, în acord cu Determinatio doctrinară emisă împotriva 2 – f „+ s-a” uvir-arii rare difuzează cărţi heterodoxe.

Francisc I, considerat de altfel la început a fi fost un rege liberal, protector al umaniştilor, a sprijinit ordonanţa care îi obliga pe editori să nu publice nimic fără autorizaţia Facultăţii de Teologie. În 1526, după câteva disensiuni cu doctorii de la Sorbona, Francisc I investeşte şi Parlamentul cu dreptul de cenzură, măsură care nu mai viza de astă dată doar cărţile de teologie, ci toate categoriile de publicaţii. Colaborarea dintre rege, Parlament şi Facultatea de Teologie şi-a găsit expresia în 1551 în Edictul lui Chiteaubriant, care conţinea nu mai puţin de paisprezece capitole referitoare la cenzura cărţilor. În Italia, legi privind obligaţia de a avea licenţă au fost promulgate în cursul anului 1540, iar în Anglia, Henric al VIII-lea, autoproclamat cap al Bisericii anglicane, şi-a asumat şi dreptul de a constata şi a pedepsi ereziile. În

1538, el a stabilit un sistem de licenţe care îi obliga pe editori să supună manuscrisele unui control prealabil de către autorităţile ecleziastice, sistem care s-a menţinut până în 1695. Artizanii Reformei, Martin Luther, Jean Calvin, John Knox, deşi fuseseră victimele excomunicărilor şi ale altor decrete de interdicţie din partea catolicilor, nu au ezitat să împrumute practicile acestora. Libertatea de conştiinţă şi de toleranţă pe care o clamau pentru poziţiile lor nu se aplică doctrinelor altora, pe care se străduiau să le înăbuşe prin măsuri de cenzură similare celor folosite de Biserica catolică.

Pentru ca sistemul de control al licenţelor să funcţioneze, cenzorii aveau nevoie de liste cu autorii şi cărţile interzise. Astfel s-au născut faimoasele indexuri, cataloage menite să menţină puritatea dogmatică a religiei creştine. În 405, papa Inocenţiu I enumera deja într-o scrisoare mai multe texte apocrife, pe care le considera demne de a fi „non solum repudianda sed etiam damnânda” („trebuie nu doar respinse, ci şi condamnate”). Primul catalog de cărţi eretice a fost compilat sub papa Gelasius în 496. De-a lungul Evului Mediu, mai multe texte au fost interzise, cum sunt cele ale lui Abélard, John Wyclif şi Jan Hus, cărţile talmudice şi cele arabe, scrierile cathare şi albigense sau traducerile Bibliei în limbile vernaculare. În Renaştere, odată cu redescoperirea şi impunerea gândirii neoplatonice şi magice, a umanismului şi a Reformei, numărul de scrieri susceptibile să contravină dogmelor creşte cu o viteză exponenţială. Cele Nouă sute «e teze ale lui Pico sunt condamnate printr-o bulă a papei Inocenţiu al VII-lea din 1487. Un text programatic al umanismului, Epistolae °bscurorum virorum, este interzis printr-o minută a papei Leon al X-lea din 1517. Prin bula Exsurge Domine din 1520, acelaşi papă îl excomunică Pe Luther şi îi condamnă scrierile, excomunicare întărită de mai multe Scrisori ale papei Adrian al VI-lea din 1522 şi prin bula °nsueverunt a papei Clement al VII-lea din 1524

Universitatea din Paris participă la acest efort, interzicând un mare număr de autori reformaţi şi umanişti,

printre care Erasmus, Lefèvre d'Étaples şi Rabelais. În 1540 şi 1543, pornind de la denunţurile făcute de episcopul din Chartres, Facultatea de Teologie înmânează Parlamentului două liste manuscrise cu titluri de lucrări interzise. În 1544, Facultatea reuşeşte să imprime o listă, ce devine primul dintre indexurile publicate, care cuprindea 230 de titluri. Cele cinci cataloage care i-au urmat, în 1545, 1547, 1549, 1551 şi 1556 au adăugat progresiv noi nume, ultimul urcând la 526 de titluri. Indexurile publicate de Universitatea din Paris se opresc aici, deoarece, începând cu 1559, ştafeta a fost preluată de către indexurile făcute de Roma.

Şi celelalte ţări au început să compileze asemenea cataloage în aceeaşi epocă. În Italia, după 1540, au fost întocmite mai multe liste, în 1542, după „trădarea" lui Bernardino Ochino, capul Ordinului Capucinilor, şi a lui Curione şi Vermigi, convertiţi la protestantism, papa Paul al III-lea le interzice toate scrierile. Milano, Lucea, Sienna şi Veneţia îşi elaborează propriile liste (cea veneţiană din 1549 a fost însă rapid abrogată din cauza puternicei opoziţii a librarilor). Din 1553, Roma distribuie propriile sale liste în Florenţa şi în Veneţia. Universitatea de la Louvain publică primul său catalog în 1546 şi va continua cu mai multe ediţii succesive. În Portugalia, un asemenea index apare în 1551. În acelaşi an, în Spania, inchizitorul general Fernando de Valdés produce un prim repertoar spaniol, calchiat după indexul de la Louvain din 1550. În 1559, în colaborare cu dominicanul Melchor Cano, Valdés face o a doua ediţie mult amplificată, care grupa aproximativ 700 de lucrări interzise în mai multe categorii: cărţi scrise de eretici, scrieri ale autorilor condamnaţi de Inchiziţie, cărţi cu aluzii anticatolice ale evreilor şi maurilor, traduceri eretice şi vernaculare ale Bibliei, chiar şi cărţi devoţionale în limbi vernaculare, cărţi de poezie folosind citate sfinte de o manieră „profană", toate cărţile anticatolice, toate imaginile şi ilustraţiile nerespectuoase faţă de religie, toate cărţile de magie, toate cărţile publicate fără numele autorului şi al editorului.

În 1559, Biserica din Roma publică primul Index librorum prohibitorum, ce reuneşte circa 1.000 de titluri şi mai mult de 583 de autori (deşi în unele cazuri aceştia se repetau, fiindcă pseudonimele nu le fuseseră identificate). Conceput de papa Paul al IV-lea, acest catalog, primul dintr-o lungă serie ce va continua până în 1965, pregăteşte amplele măsuri ale Conciliului din Trento, cum ar fi publicarea unui index exhaustiv şi crearea unei Congregaţii a Sfântului Oficiu, Congregaţio

Indicis Librorum Prohibitorum, instituţie însărcinată să decidă în privinţa ortodoxiei sau a heterodoxiei poziţiilor exprimate în cărţile care circulă pe piaţă. Astfel, în 1564, imediat după închiderea lucrărilor

— <: îi" i „j Mi" m, Wirat Indexul tridentin, care va deveni un model autoritar pentru ediţiile ulterioare. Congregaţia Indexului va lua naştere în 1751 sub papa Pius al V-lea şi va fi confirmată de bulele Ut pestiferarum a papei Grigorie al XIII-lea (1572) şi Immensa Aeterni Patris a papei Sixt al V-lea (1588).

Măsurile decise de Conciliul din Trento au beneficiat de sprijinul regelui Filip al II-lea al Spaniei, care, în 1564, promulgă documentele şi actele conciliare drept lege de stat. În 1570, regele publică Indexul tridentin în Ţările de Jos. Un an mai târziu, tot la cererea lui Filip al II-lea, apare indexul lui Benito Arias Montano, care introduce o inovaţie importantă. În timp ce cataloagele anterioare recomandau simpla distrugere a lucrărilor interzise, catalogul lui Montano introduce practica „expurgării", adică a haşurării sau acoperirii cu cerneală a pasajelor şi a imaginilor problematice. Această inovaţie este preluată în marele index imprimat, în 1583 şi 1584, de inchizitorul general Gaspar de Quiroga, care împarte cele 2.315 titluri în două volume: unul pentru cărţile interzise, iar al doilea pentru cărţile expurgate. Printre acestea din urmă se află scrieri ale lui Pierre Abélard, Rabelais, Savonarola, Jean Bodin, Machiavelli, Juan Luis Vives, Ariosto, Dante şi Thomas Morus. Marii inchizitori vor continua să publice asemenea indexuri şi în secolul al XVII-lea, în 1612, 1632 şi 1640.

Includerea în index atrăgea măsuri restrictive şi punitive împotriva cărţilor interzise şi a autorilor acestora. Cea mai faimoasă a fost arderea cărţilor. Aruncarea în foc a cărţilor eretice era o practică veche pe care o folosise deja împăratul Constantin împotriva scrierilor arienilor. În Evul Mediu, în 1248, clericii din Paris ard paisprezece baloturi de cărţi evreieşti. În secolul al XVI-lea, holocaustul cărţilor este adoptat de practic toate ţările europene: Spania, Italia, Franţa, Anglia etc. în Spania, spre exemplu, Torquemada organizează un rug la mănăstirea sa din Salamanca. În 1490, la Toledo, sunt aruncate în foc cărţi sfinte ale evreilor, iar în 1501, la Granada, cărţi ale arabilor. Din 1552, Inchiziţia dă dispoziţia ca lucrările eretice să fie incinerate public, în ceremonii oficiale precum cea din 1558 de la Valladolid. În Anglia, Henric al VIII-lea, excomunicat de Biserica din Roma, nu ezită să-i persecute la rândul său pe papistaşi, dar şi pe reformaţi, arzând traducerile în engleză ale Noului Testament.

Se pare că distrugerea prin foc era măsura cea mai radicală, dar şi cea mai expeditivă pe care inchizitorii şi ceilalţi funcţionari însărcinaţi cu controlul librarilor o găsiseră pentru a scăpa de munţii de cărţi ce se acumulau după fiecare inspecţie. Organele de cenzură nu erau pregătite să stocheze asemenea cantităţi de hârtie şi preferau să scape de ele în modul cel mai comod posibil. Totodată, combustia era un act simbolic, cu priză asupra imaginarului public. Pe frontispiciul Index librorum prohibitorum din 1711 este reprezentat un autadnfă făcut de Sfântul Petru şi Sfântul Pavel. În ceruri, într-o deschidere în nori, înconjurat de îngeri, apare Sfântul Duh iradiind raze de lumină şi de foc. Două dintre aceste raze coboară pe pământ asupra celor doi sfinţi, se reflectă în piepturile lor şi, de acolo, cad asupra unui rug pe care sunt incendiate paginile unor cărţi. Coperta indexului din 1786 înfăţişează mai mulţi doctori ai Bisericii strânşi într-o piaţă publică, precum filosofii într-o agora antică, împrejurul unui rug aprins. Cu gesturi măsurate, după lecturi şi dezbateri, ei iau măsura, demonstrativ înţeleaptă, de a

arunca în foc volumele condamnate. Simbolismul este limpede, combustia cărţilor este un holocaust inspirat de Spiritul lui Dumnezeu şi dedicat lui Dumnezeu. Acelaşi ritual purificator şi apotropaic era de altfel organizat nu doar de catolici împotriva lucrărilor eretice, ci şi de reformaţi împotriva textelor emanate de Roma. În 1520, confruntat cu excomunicarea şi cu condamnarea de ardere pe rug a scrierilor sale, Luther dă foc la rândul său, în piaţa publică, bulei papei Leon al X-lea.

Măsurile punitive luate împotriva autorilor, a tipografilor, a librarilor şi a cititorilor acestor cărţi erau foarte variate, în funcţie de context. Ele mergeau de la simpla mustrare la confiscarea bunurilor, la interzicerea de a activa, la exil, la spânzurătoare, la strangulare şi la ardere pe rug. Pentru a da un singur exemplu, în 1621, Jean Fontanier este condamnat fiindcă scrisese Trésor inestimable, carte plină de impietăţi, blasfemii şi injurii la adresa lui Dumnezeu, a Fecioarei Maria şi a întregii creştinătăţi.

Hotărârea Parlamentului prevedea mai multe dispoziţii:

amenzi honorable en chemise et fete et pieds nu-s au devant de l'Église Notredame, la corde au col et a genoux tenant en ses raains une torche ardente du poids de deux livres, […] Ies biens acquis et confisques au roi şi, finalmente, être brule vif a un poteau qui pour ce serait dresse en la place de Greve, son corps reduit en cendre avec le livre.

Autorii de satire şi de utopii stăteau şi ei sub ameninţarea de a fi antrenaţi în procese de erezie, de a fi excomunicaţi, de a fi cuprinşi în indexuri, de a nu obţine dreptul de publicare, de a-şi vedea tirajele confiscate, de a suferi oprobriul public. Confruntaţi cu aceste restricţii, utopiştii au dezvoltat tot felul de reacţii de eschivă şi de autocenzură: anonimatul (multe cărţi erau imprimate fără numele autorului, astfel încât reconstituirea paternităţii a rămas în multe cazuri problematică până în zilele noastre), publicarea în edituri din străinătate (în ţări \de fie cenzura

era mai permisivă, fie puterea politică sau religioasă era în conflict cu cea din ţara autorului), publicarea în edituri fictive sau măsluite, care pretindeau că îşi au sediul în alte ţări, crearea unui limbaj „codat”, aluziv şi alegoric, destinat unei lecturi secunde, acoperite, refacerea şi rescrierea cărţilor (după, dar uneori chiar înainte de expurgarea de către cenzori a pasajelor problematice), mea culpa publice, atunci când autorul era prins etc.

În cazul utopiilor, cenzura religioasă viza în special temele care făceau posibil optimismul utopic, în contradicţie cu doctrina creştină, şi anume: natura virgină şi necoruptă, inocenţa preadamică, bunul sălbatic, comunitatea bunurilor, capacitatea omului de a controla societatea şi destinul, libertatea sexuală, raţiunea dominantă şi suficientă etc. Toate aceste concepte, care garantau posibilitatea unei restaurări a omului fără ajutorul lui Dumnezeu, au fost supuse criticilor de inspiraţie ortodoxă centrate pe idei cum ar fi păcatul originar, natura umană decăzută şi mântuirea prin Christos. Interiorizate şi asumate de autori mai mult sau mai puţin dedicaţi Bisericii, aceste critici au început să acţioneze ca un sistem mental prohibitiv, care a sfârşit prin a răsturna genul utopiei în antiutopie. În secolul al XVII-lea, nu cenzura directă – exercitată de autorităţile ecleziastice – este cea care a ruinat imaginarul utopic, ci autocenzura unei categorii de autori care au aderat, împotriva valorilor Umanismului, la valorile creştinismului redescoperit de Contrareformă, Reformă, Puritanism etc. Acest proces se înscrie în marele curent ideologic ce a dominat Europa după Conciliul din Trento, în timpul războaielor religioase. Contrautopiile unor Joseph Hall, Jonathan Swift, Guyot Desfontaines, Zaccaria Seriman şi alţii, care succedă utopiilor lui Morus, Campanella sau Bacon, se înscriu într-o artă şi o literatură purtând o puternică marcă creştină, artă pe care un Emile Mâle şi un Werner Weinsbach o definesc drept Barocul european.

Cenzura raţionalistă

Al doilea atac împotriva imaginarului utopic a venit,

începând cu secolul al XVII-lea, din partea gândirii raţionaliste. Aparent, s-ar spune că avem de-a face cu o contradicţie în termeni, deoarece construcţiile utopice se subordonează în general mentalităţii umaniste dominate de raţiune. Cetăţile din utopii sunt cel mai adesea construite şi organizate într-un stil matematic şi geometric, ce dă seama de o dorinţă de ordine şi de arhitectură specifică pentru o predispoziţie apăsat intelectualistă. La o privire mai atentă însă, vedem că punerea în scenă a urbanismului metodic al cetăţii ideale a implicat cel mai adesea recursul la dispozitive ficţionale şi narative provenind din alte surse decât regimul abstract şi geometric al ideaţiei pure. Începând chiar cu Thomas Morus, dacă descrierea Utopiei se supune rigorilor unei fantezii logocentrice, care dă naştere unui întreg gen literar şi filosofic, nevoia de a situa acest loc pe mapamond şi expediţia necesară pentru a ajunge la el apelează la schemele unui alt gen literar, cu o lungă tradiţie – călătoria extraordinară. Imaginarul raţionalist al Utopiei s-a grefat, încă de la început, pe „gândirea vrăjită” a Evului Mediu. Relatările unor călătorii în Asia spre Indiile fabuloase, precum şi în Lumea Nouă ofereau povestirilor utopice un bogat material fantasmatic, alcătuit din expediţii periculoase, obstacole şi locuri ciudate, o floră luxuriantă şi animale terifiante, rase umane monstruoase, bogăţii şi artefacte magice care conferă puteri supraumane şi chiar nemurirea.

Or, începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, cultura Renaşterii a fost supusă la ceea ce Ioan Petru Culianu numeşte „marea cenzură a imaginarului”. După cenzura religioasă pusă la lucru de sistemul monarhico-clerical în urma Conciliului din Trento, în secolul al XVII-lea, este rândul raţionalismului clasic să distrugă „iluziile” şi „erorile” gândirii magice. Plecând de la filosofia platoniciană şi hermetică, filosofii Renaşterii ridicaseră imaginaţia la o poziţie de prim rang. Fantezia era concepută ca puterea de a proiecta şi de a materializa imaginile interioare ale sufletului (naşterile monstruoase,

spre exemplu, erau atribuite unei vis imaginativa prost întrebuinţată de către mamă). Magul era descris ca având puterea de a-şi concretiza voinţa în figuri supranaturale şi de a intra în acest fel în relaţie cu lumea spiritelor şi a geniilor care controlează elementele şi natura. Fantasmele erau socotite consubstanţiale cu anima mundi universal, adică cu principiul care asigură coerenţa lumii şi legăturile magice dintre părţile marelui organism cosmic.

Cu Descartes, importanţa fanteziei în antropologie şi psihologie intră într-un declin dramatic. Într-un mic tratat ce a rămas nepublicat în timpul vieţii autorului, dar a circulat totuşi în copii manuscrise – Regulae utiles et clares ad ingenii directionem în veritatis inquisitione –, Descartes distinge într-o manieră peremptorie între imaginaţie şi intelect. Mai exact, el susţine că ingenium, capacitatea cognitivă a omului, se manifestă sub patru forme sau patru funcţii: percepţia, memoria, imaginaţia şi intelectul. Pe fondul concepţiei sale dualiste, care separă spiritul şi materia, Descartes susţine că intelectul pur formulează ideile abstracte şi nonfigurative ale substanţei spirituale, în timp ce imaginaţia se aplică substanţelor corporale distincte şi vizibile. Mai mult, fantezia ar fi ea însăşi un „corp real, adevărat, întins şi figurativ”. Funcţia cognitivă dominantă, singura care permite accesul la adevăr, este intelectul, chiar dacă, pe lângă activitatea

— f „i vizual ne care imaginaţia îl poate aduce unei cunoaşteri complete. Ceea ce poate să facă fantezia este să completeze ideile despre „naturile simple” ale substanţei spirituale cu exemple de specii particulare ale substanţei corporale2. Armonia şi cooperarea dintre intelect şi imaginaţie, pe care Descartes continua totuşi să le creadă posibile, au fost contestate de Spinoza. În micul său tratat propedeutic, publicat şi el doar postum – Tractatus de intellectus emendatione et de via qua optime în veram rerum cognitione digitur –, Spinoza, spre deosebire de Descartes, exclude imaginaţia din „metoda” cognitivă. Pentru a reflecta în mod adecvat şi veridic „elementele prime” ale naturii, filosoful trebuie să elaboreze o metodă

capabilă să izoleze „ideile clare şi distincte” de „ideile false şi confuze”. Ideile corecte reprezintă lucrurile foarte simple sau lucrurile care au fost descompuse de gândire în elemente simple; ficţiunile, în schimb, corespund lucrurilor confuze, pe care gândirea nu le-a putut sesiza în părţile lor componente. Deşi invocă adecvarea dintre ideea intelectuală şi realitatea exterioară, Spinoza nu optează pentru o soluţie empiristă – în descendenţa lui Bacon –, ci pentru o soluţie raţionalistă, de tip cartezian. Mai exact, după el, criteriul de validitate capabil să diferenţieze ideile adevărate de ideile false trebuie căutat exclusiv în intelect:

Forma raţionamentului corect trebuie căutată în raţiunea însăşi, fără a o raporta la alte lucruri şi fără a admite drept cauză un obiect exterior; ea trebuie să depindă exclusiv de forţa şi de natura intelectului3.

Postulând o omologie între comportamentul „obiectiv” al ideii şi existenţa „reală” a obiectului acesteia4, Spinoza impune categoriile cogito-ului drept criterii ale adevărului. În funcţie de relaţia dintre esenţa (natura) şi existenţa lucrurilor, obiectele cunoaşterii sunt fie imposibile (atunci când natura lor este în contradicţie cu existenţa lor), fie necesare (atunci când natura lor este în contradicţie cu inexistenţa lor), fie posibile (atunci când natura lor admite atât existenţa, cât şi inexistenţa lor) 5. Obiectele necesare sunt ideile clare ale intelectului, reflectând lucrurile adevărate din natură; obiectele imposibile sunt ficţiuni construite de imaginaţie, care nu au o esenţă sau o existenţă reală; obiectele posibile sunt idei insuficient lămurite, generând cel mai adesea erori de interpretare, din cauză că atribuie unui lucru existent o esenţă incompatibilă cu acesta. Intelectul este singurul capabil să indice care sunt regulile conceperii obiectelor necesare, în timp ce imaginaţia este responsabilă de propagarea ficţiunilor şi a erorilor, cum ar fi ideile că arborii vorbesc, că oamenii se prefac într-o clipă în pietre, în izvoare, în oglinzi apar năluci, că din nimic se naşte ceva, ba chiar că 7 prefac în dobitoace şi în oameni şi alte nenumărate de felul – Mitologiile antice, religia creştină,

superstiţiile populare, concepţiile animiste ale magiei culte, toate componentele imaginarului vrăjit al Renaşterii, sunt exilate de Spinoza în bloc în limburile irealităţii.

„Sufletul fantastic" (fantasticon pneuma) din filosofia neoplatonică devine responsabil de rătăcirile şi ereziile culturii Renaşterii. În epoca Raţiunii, imaginaţia devine factorul ce corupe intelectul şi provoacă nebunia. Este văzută ca o „boală a sufletului", ca un eşec în controlul pasiunilor, care duce la paralizia şi distrugerea facultăţilor superioare7. Dryden, în „Prefaţa" la Notes and Observations on the empress of Morocco, afirmă că oamenii care se lasă pradă fanteziei nu sunt mai buni decât nebunii. Johnson crede că nebunia este prilejuită de „too much indulgente of imagination" („o prea mare îngăduinţă a imaginaţiei"). Walter Charleton, în Treatise of the Different Wits of Men (1669), ne previne că, cu cât ne lăsăm antrenaţi mai mult de focul Fanteziei, cu atât ne apropiem de Extravaganţă, care este un stadiu al Nebuniei.

Scriind Treatise of Dreams and Visions, to which is added A Discourse of the Causes, Nature and Cure of Phrensie, Madness or Distraction (1689), Thomas Tryon găseşte o afinitate sau o analogie între visuri şi nebunie prin aceea că, în ambele situaţii, sufletul este eliberat din lanţurile Simţurilor şi ale Raţiunii şi este posedat de „Imaginaţia incontrolabilă şi fără margini". John Brydall, într-un text din 1700 despre „coruperea minţilor", apelează la metafora platoniciană a caleştii sufletului pentru a arăta că, „atunci când raţiunea este [...] lăsată de-o parte, Fantezia preia controlul şi, la fel cu Faeton, porneşte furioasă şi dezordonată". În sfârşit, combinând într-o Predică din 1718 discursul moral cu explicaţia raţionalistă, episcopul Andrew Snape declară că nebunia „is due to the force of laboring Imagination" („se datorează puterii imaginaţiei febrile") 8.

Pe aceste baze conceptuale, promotorii metodei carteziene au supus unei critici sceptice toţi topoii mitici pe care utopismul îi moştenea de la gândirea vrăjită a

Evului Mediu. Cenzura religioasă a imaginarului exercitată de Biserică şi de Stat a fost astfel dublată şi continuată de o cenzură raţionalistă, impusă de paradigma noii ştiinţe pe cale de a se naşte. Ceea ce gândirea religioasă culpabiliza prin satanizare, gândirea raţionalistă lua în derâdere şi deprecia, într-un efort conjugat de a stârpi „idolii" care ocupau mintea „tribului" european. Robert Burton, spre exemplu, va. Anatomia melancoliei din 1621, condamnă în bloc marea familie de călători fictivi, de la Pliniu şi Solinus la Marco Polo şi Jean Mandeville, catalogând-o drept o Şi mai simptomatic este demersul lui Sir Thomas Browne, care, în Enquiries into vulgar and common errors din 1641 (tradus în franceză în 1733 cu titlul Opinions reques comme vraies qui sont fausses et douteuses), se străduieşte să deconstruiască sistematic constelaţia de mirabilia a Evului Mediu9.

Luând drept ţintă a atacurilor ceea ce numeşte „pseudoştiinţa epidemică" (Pseudodoxia epidemica), Thomas Browne oferă un exemplu perfect pentru continuitatea şi cooperarea dintre critica religioasă şi critica raţionalistă a tradiţiei miracolelor. Cartea sa este un comentariu asupra condiţiilor de apariţie a falselor păreri şi asupra morfologiei şi a taxonomiei erorilor curente, înscriindu-se în paradigma „noii ştiinţe" care, în secolul al XVII-lea, atacă fundamentele şi metodo-logiile ştiinţelor tradiţionale. Principiul director pe care Thomas Browne – la fel cu Descartes şi Spinoza – îl utilizează pentru a certifica adevărul sau falsitatea opiniilor publice este raţionalitatea, consistenţa logică. Această poziţie are consecinţa curioasă (dar perfect explicabilă în contextul Europei posttridentine) de a regrupa într-o categorie unică adevărul raţional şi dogma religioasă (Descartes moşteneşte în acest sens o lungă tradiţie, de la Sfântul Toma la iezuiţi), ca fiind opuse superstiţiilor heterodoxe şi fabulaţiilor populare. Criteriul raţionamentului silogistic (măsurând logica internă a discursului), comun filosofiei scolastice şi noii ştiinţe carteziene, îi permite lui Thomas Browne să ia ca punct de plecare al analizei sale

raţionaliste o axiomă religioasă (la fel ca Descartes, de altfel), mai exact doctrina creştină asupra lui Dumnezeu, lui Satan şi omului.

„Pseudoştiinţele epidemice" sunt aşadar explicate prin combinarea metafizicii creştine cu o psihologie raţionalistă. Din punct de vedere religios, figura tutelară a erorilor este diavolul, marele înşelător, trickster-vi care parodiază şi falsifică logosul lui Dumnezeu. Satan este originea şi modelul tuturor rătăcirilor şi alienărilor din lume, este „agentul invizibil", „promotorul tăinuit" al întunericului, opus luminii divine. El este principiul activ al coruperii şi al deformării adevărului pe care Creatorul l-a aşezat la baza universului. Este contramodelul ce conduce omenirea pe căile pierzaniei şi ale aberaţiilor. Printr-o interpretare subtilă, desprinsă din cazuistica scolastică, Thomas Browne vede în toate sistemele şi practicile politeiste şi păgâne antice, precum şi în cele heterodoxe, deiste sau atee din vremea sa rezultatul unei mari mistificări prin care diavolul a „derutat" umanitatea.

Satan ar fi indus în eroare omenirea prin cinci manevre ideologice privind existenţa lui Dumnezeu şi a diavolului10: i-a indus omului credinţa că Dumnezeu nu există, că adevărul natural al existenţei lui Dumnezeu este o creaţie artificială a omului, că însuşi Creatorul nu este decât o invenţie a creaturii11

(ateismul); atunci când nu a reuşit să distrugă credinţa în Dumnezeu, a propagat ideea că nu există un singur Dumnezeu, ci mai mulţi (politeismul). Şi mai pervers încă, s-a străduit să-i facă pe oameni să creadă că el însuşi este Dumnezeu, că e capabil să resusciteze morţii, să facă oracole etc. (sectele gnostice). La polul opus, când nu s-a dat drept Dumnezeu, s-a prefăcut a fi inferior oamenilor şi că poate fi supus şi controlat prin vrăji (animismul magic, hermetismul). În sfârşit, suprema viclenie a fost de a-i face pe oameni să creadă că el nu există şi că deci răul este intrinsec naturii umane (nihilismul). Doctrinele esoterice (alchimia, astrologia, vrăjitoria, magia etc.) ale Renaşterii, precum şi

scepticismul progresiv al vârstei moderne ar fi aşadar, în subtila interpretare a lui Thomas Browne (pe care o vor relua ulterior şi alţi filosofi şi eseişti – a se vedea, spre exemplu, discursul pe care i-l ţine Faustul lui Paul Valéry lui Mefistofel), o abilă maşinaţiune de ocultare a sacrului, concepută de către diavol.

Pentru ca intrigile sale să aibă priză asupra imaginaţiei oamenilor, Satan a trebuit să corupă, de la bun început, natura umană. Această concluzie îl face pe Thomas Browne să postuleze că originea erorilor colective este „infirmitatea comună naturii umane" 12. Autorul englez foloseşte tema păcatului originar din Cartea Facerii ca pe un mit etiologic, pentru a explica prezenţa falselor păreri în lume. După el, prima încălcare a adevărului a fost săvârşită de Adam şi Eva, care au fost alungaţi din Paradis în primul rând din cauza „transgresării legilor propriului raţionament" 13 şi abia în al doilea rând din cauza nesocotirii poruncilor lui Yahve. Greşeala de raţionament a lui Adam a constat în faptul de a fi crezut, aşa cum îi promisese şarpele, că, mâncând din arborele cunoaşterii, va atinge condiţia lui Dumnezeu.

El a înţeles greşit natura lui Dumnezeu şi şi-a format o falsă opinie despre sine însuşi; din cauza aceasta, urmărind în mod inutil nişte scopuri nu doar insolente, ci şi imposibile, el s-a înşelat pe sine însuşi 14.

Păcatul originar este văzut ca o încălcare arhetipală a legilor raţiunii cu care Dumnezeu, singura fiinţă infailibilă care nu se poate niciodată înşela, şi-a înzestrat creatura. Într-o lectură alegorică a Bibliei, eseistul se întreabă chiar dacă nu putem interpreta ispitirea bărbatului de către femeie ca seducţia părţilor raţionale superioare de către facultăţile feminine inferioare15.

Evident, omologia dintre poziţia religioasă şi poziţia raţionalistă este făcută posibilă prin asimilarea de către Thomas Browne a lui Dumnezeu şi a lui Satan cu principiile metafizice ale Adevărului şi Falsului. După ce împrumută de la teologie fundamentele ontologice

Sir Thomas se poate apleca asupra funcţionării

psihologice a acestor principii. În termenii unei antropologii de inspiraţie în egală măsură creştină şi cartezianã, care face front comun împotriva antropologiei neoplatonice a Renaşterii, eseistul englez distinge două facultăţi ale sufletului: raţiunea şi simţurile. Inspirată de „luminile divine", raţiunea beneficiază de garanţia de veracitate oferită de natura însăşi a lui Dumnezeu. Păcatul lui Adam a provocat, odată cu întoarcerea omului de la Dumnezeu către diavol, o cădere de la nivelul raţiunii la nivelul simţurilor. Definită ca „o falsă judecată asupra lucrurilor sau ca o acceptare a falsului" 16, eroarea este înţeleasă ca o eclipsă sau o întunecare a intelectului. În această interpretatio cartezianã a mitologiei biblice, natura căzută a omului adamic este explicată ca fiind luată în posesie de către pofte, adică de acea parte iraţională şi bestială din suflet care, subordonându-şi facultatea suverană, întrerupe activităţile ei nobile.

Viciile nu îl afectează pe om decât în măsura în care acesta „renunţă la raţiune şi consimte la aberaţiile lor17. Continuând această reinterpretare raţionalistă a moralei creştine, Thomas Browne arată că Buna-Vestire adusă de Christos trebuie înţeleasă ca o întoarcere a spiritualului, ca o reorientare a speranţelor vulgare de fericire legate de plăcerea simţurilor şi a lucrurilor sensibile spre lucrurile supranaturale, spre fericirea intelectuală în şi prin Dumnezeu18.

Omologarea raţiunii şi a adevărului cu teologia creştină îi permite lui Thomas Browne să distribuie simţurile (apetiturile) şi erorile sistemelor eretice. Din această perspectivă combinată – creştină şi raţionalistă –, el acuză toate tradiţiile şi formele de gândire alternativă, cum sunt mitologiile antice, imaginarul miraculos al Evului Mediu şi doctrinele oculte, magice ale Renaşterii. Gânditorul englez îi regrupează în categoria „inventatorilor subtili" care înşală masele de oameni pe sacerdoţii şi preoţii cultelor antice, pe profeţii falselor religii şi erezii, pe medici (desigur, pe cei din tradiţia medicinei spagirice a lui Paracelsus), pe saltimbanci şi

şarlatani, pe astrologi şi cabalişti, pe ghicitorii în cărţi, pe jongleri, pe geomanţi, dar şi pe oamenii de stat şi pe politicieni. Toţi aceşti reprezentanţi ai unei alte paradigme cognitive – cea a gândirii simbolice şi analogice – sunt condamnaţi ca fiind nişte impostori care propagă în opinia publică (fie în mod deliberat, fie convinşi ei înşişi de ceea ce fac) erorile pseudoştiinţei epidemice.

Pe bazele acestei antropologii şi sociologii care postulează natura intelectivă căzută a omului, Thomas Browne continuă să caute originea falselor opinii în „dispoziţiile greşite" ale oamenilor. El inventariază patru tipologii ale erorii. Prima este falsa aprehensiune, echivocul sau amfibologia, care presupune o confuzie între planurile realităţii şi/sau ale limbajului. Un exemplu pentru prima specie ar fi centaurii, figuri care au luat naştere din impresia pe care grecii sau amerindienii au avut-o la vederea primilor călăreţi; cea de-a doua specie poate fi exemplificată prin toate lecturile literale ale metaforelor şi confuziile născute de aici. A doua tipologie este cea a falsei deducţii, care, deşi pleacă de la lucruri sau cuvinte corecte, face deducţii eronate pe seama a ceea ce logica aristotelică numeşte petitio principii, cum sunt a dicto secundum quid ad dictum simpliciter, a non causa pro causa şi fallacia consequentia. Cea de-a treia este credulitatea oamenilor, respectiv consimţământul dat cu uşurinţă ideilor acceptate de ceilalţi. A patra este indolenţa (supinity) sau indiferenţa la cerinţa de a verifica ideile primite, mai ales pe cele îndoielnice sau problematice. În sfârşit, cea de-a cincea este adeziunea la tradiţie, respectul necondiţionat al autorităţilor, „aşezarea convingerilor noastre pe dictatele Antichităţii".

În cadrul acestei critici a criteriului de autoritate, Thomas Browne întocmeşte o adevărată listă neagră a autorilor tradiţionali care poluează, cu scrierile lor, opinia publică. Deşi nu aveau aceleaşi consecinţe sociale precum indexurile Inchiziţiei, asemenea liste, de factură raţionalistă, au avut în schimb o eficacitate intelectuală şi culturală la fel de redutabilă. Impunerea unei noi

paradigme cognitive – cea a „noii ştiinţe” – a atras ruina masivă a principiilor constructive din mentalitatea tradiţională. Un mare număr dintre autorii renegaţi de Thomas Browne sunt membrii cei mai importanţi ai tradiţiei care a susţinut „gândirea vrăjită” a Evului Mediu şi genul călătoriilor extraordinare. Între aceştia, se numără istoricii şi geografii antici (Herodot, Ctesias din Cnidos, Pliniu, Claudius Aelianus şi Solinus), autorii de lapidare, de bestiarii, de fiziologuri şi de alte tratate asupra fenomenelor, plantelor şi animalelor miraculoase, enciclopediştii creştini (Sfântul Vasile, Ambrozie, Isidor din Sevilla, Albertus Magnus, Vincent de Beauvais), autorii de povestiri fabuloase despre călătorii în Orient (cum ar fi Jean Mandeville), filosofii-magi şi doctorii hermetici ai Renaşterii (precum Cardan, Pedimontanus, Antonius Mizaldus sau Batista della Porta).

Fără să se angajeze în refutarea minuţioasă a fiecărui mitem şi simbol constitutiv al imaginarului fabulos, Thomas Browne atacă înseşi fundamentele mapamondurilor vrăjite. Foarte exact, el critică presupoziţiile celor două tipuri de hărţi care au circulat în Evul Mediu: hărţile Terrarum Orbiculus (T-O) şi hărţile macrobiene (sau zodiacale). Hărţile T-O imaginau lumea ca un disc, înconjurat de fluviul Okeanos. Lumea cunoscută (oecumena) ocupa întregul mapamond, fără să lase loc pentru niciun alt continent. Hărţile zodiacale reprezentau lumea ca pe o sferă, împărţită pe axa nord-sud. În cinci zone:

n în „+ «TWIHĂ Tprrmerată – Rece. Pe hărţile zodiacale, oecumena ocupa zona temperată din emisfera nordică; în zona temperată din emisfera sudică, unii geografi de formaţie neopitagoreică plasau un continent simetric – Antipozii –, în timp ce alţii, inspiraţi de Biblie, negau posibilitatea existenţei unor pământuri „cu capul în jos”. Mai mult, susţineau ei, chiar dacă acest continent antipodal ar exista, călătoria până la el era imposibilă din cauza căldurii insuportabile din zona toridă.

Or, descoperirile Renaşterii deconstruiseră aceste

modele geografice. Thomas Browne utilizează noile reprezentări cartografice pentru a demonstra distanţa dintre adevărul obiectiv şi construcţiile ficţionale. El reia argumentele împotriva zonei toride sau împotriva antipozilor ca pe nişte exemple de erori comune îndelung retransmise de tradiţie. „Venerabilii Părinţi ai Bisericii" care se pronunţau asupra cosmografiei sunt nişte „oameni în afara profesiunii lor", iar teoriile lor ştiinţifice au o valabilitate scăzută sau nulă. Totuşi, autoritatea lor religioasă a garantat acceptul şi transmiterea teoriilor false pe care le propagau, cum erau cele privind forma plată a Pământului (Lactanţiu), inexistenţa antipozilor (Augustin) sau imposibilitatea de a trăi în zona toridă, teorii infirmate de explorarea Lumii Noi 19. Introducerea unor noi criterii de certificare a adevărului – validarea raţională şi confirmarea empirică – îi permite lui Thomas Browne să scufunde tot continentul imaginarului geografic al Evului Mediu.

Scepticismul raţional a avut un efect şi mai devastator asupra mentalităţii utopice decât critica religioasă. În timp ce ideologia creştină nu îşi propunea decât să restabilească adevărul dogmatic – şi anume să reînchidă porţile Paradisului terestru, deschis ilicit de questele Renaşterii –, viziunea raţională este sceptică chiar în ceea ce priveşte posibilitatea de existenţă a unui Eden, fie religios, fie utopic sau fabulos. Însuşi Thomas Morus se simţise deja obligat să conoteze topos-ul ideal cu particula privativă ou. El exprima prin aceasta îndoiala că oraşul perfect ar fi vreodată realizabil. În secolul al XVII-lea, odată cu dezvoltarea metodelor raţionaliste de gândire, virusul nihilist provoacă o sciziune dramatică în genul utopiei. Curentul utopiştilor se împarte în două mari braţe: în timp ce o parte dintre ei continuă să facă planurile unor regate ideale, o altă parte începe să distrugă aceste idealuri, imaginând cetăţi negative, împărăţii cu susul în jos, continente infernale. Pentru aceşti autori „dezvrăjiţi", natura şi raţiunea umană nu reuşesc să instaureze societăţi angelice, ci mai degrabă cetăţi totalitare. Refuzul

sau incapacitatea lor de a crede în competenţele omului de a construi o grădină divină pe pământ a provocat eşecul utopiei (cel puţin pe un segment al evoluţiei acesteia) şi apariţia antiutopiei, adică a utopiei ratate.

Cenzura empiristă J

Cel de-al treilea atac la adresa mentalităţii utopice a venit din partea gândirii pragmatice, hrănită de principiile empirismului englez. Spre deosebire de tradiţia carteziană, Francis Bacon, David Hume sau Thomas Hobbes au înlocuit, în calitate de criteriu al adevărului, coerenţa raţională cu mărturia simţurilor. Or, apelul la confirmarea prin experienţă s-a dovedit fatal pentru mirabilia din tradiţia vrăjită. În Novum Organon, spre exemplu, Francis Bacon le propune reprezentanţilor noii ştiinţe să alcătuiască o colecţie sau o istorie aparte despre toţi monştrii şi naşterile sau facerile minunate şi, într-un cuvânt, despre orice lucru nou, rar şi extraordinar din natură20.

Această panoramă ar fi utilă pentru a distinge obiectele reale de obiectele iluzorii, adică de ceea ce Bacon numeşte „idoli" (idola tribus, idola specus, idola flori, idola theatri). Autorii de povestiri asupra fenomenelor religioase, ale magiei naturale sau alchimice sunt conduşi de o aplecare necontrolată către fals şi fabulaţie.

Un secol mai târziu, în Two Dissertations Concerning Sense, and the Imagination. With an Essay on Consciousness (1728), Zachary Mayne reia ideea că

Imaginaţia este aproape întotdeauna, într-o măsură mai mare sau mai mică, periculoasă şi dăunătoare pentru înţelegere.

Dacă Intelectul nu este permanent în gardă şi nu triază ideile pe care i le oferă Imaginaţia, el riscă să certifice aceste fantezii ca fiind adevărate şi pertinente, deşi ele nu sunt decât într-o relaţie minimă sau inexistentă cu materia gândurilor şi meditaţiilor sale21.

Folosind raţiunea drept criteriu de certificare ştiinţifică, raţionalişti precum Descartes, Spinoza sau Thomas Browne puteau să aşeze noua ştiinţă şi religia de

aceeaşi parte a baricadei în confruntarea cu gândirea magică. Odată cu introducerea criteriului verificării empirice, religia cade într-un domeniu diferit de cel al ştiinţei. În Tratatul asupra intelectului uman, David Hume reia un argument invocat de doctorul Tillotson pentru a demonstra că evidenţa pe care o avem asupra adevărului religiei creştine, furnizată de mărturiile apostolilor, este mai puţin directă şi imediată decât mărturia contrară furnizată de experienţa empirică. A-ţi da consimţământul pentru o doctrină cum este cea a prezenţei reale a corpului lui Iisus Christos în euharistie, împotriva evidenţei simţurilor, încalcă pur şi simplu regulile raţionamentului corect. David Hume se felicită că a conceput un asemenea argument care, dacă este corect, va fi pentru înţelept şi învăţat o stavilă eternă în faţa tuturor speciilor de amăgiri superstiţioase, împotriva tuturor relatărilor despre minuni şi miracole22.

Argumentul nu se doreşte a fi unul ateu, el nu combate însăşi ideea de existenţă a lui Dumnezeu şi nu atacă fundamentele creştinismului. Ceea ce face în schimb este să distrugă cuplul metodologic dintre teologie şi raţiune şi să distribuie ştiinţa raţiunii, iar religia credinţei. A supune „sfânta religie creştină” la criteriile intelectului, „probă pe care ea nu este făcută câtuşi de puţin să o suporte”, ar fi o metodă sigură de a o discredita23. Ştiinţa este domeniul fenomenelor uniforme şi repetabile, în timp ce religia este domeniul miracolelor, pe care Hume le defineşte ca fiind o încălcare a unei legi a naturii printr-un act determinat al voinţei Divinităţii sau prin intervenţia vreunui agent nevăzut24.

Cu toate că reuşeşte să securizeze în felul acesta teritoriul religiei, Hume nu este dispus să-i cedeze şi tradiţiile fabuloase ale Antichităţii şi ale Evului Mediu. Pe acestea le adună într-o clasă aparte, alcătuită din relatările miraculoase de călătorie, descrierile unor monştri ai mării şi ai pământului, relatările despre aventuri minunate, oameni ciudaţi şi moravuri stranii.

Faptul că aceste fabule au totuşi un mare credit în

opinia publică, în ciuda regulii uniformităţii fenomenelor naturii, se datorează aplecării umane spre „surpriză şi uimire”, care produc o „emoţie plăcută” 25.

Thomas Hobbes pleacă şi el de la definiţia miracolului ca fiind o lucrare a lui Dumnezeu pentru a le arăta aleşilor săi că le-a trimis spre mântuire un Ministru extraordinar26.

Dar, deşi acceptă prezenţa sacrului în istorie, Hobbes critică mult mai numeroasele false minuni îndeplinite de şarlatani pentru a înşela masele. Aceste mistificări sunt posibile din cauza ignoranţei şi a aplecării spre greşeală ce se regăseşte la toţi oamenii, cu precădere la cei fără cunoştinţe despre legile şi cauzele naturale. Pentru a explica rătăcirile opiniei publice, Hobbes construieşte o psihologie cu trei etaje, cuprinzând simţurile, imaginaţia şi raţiunea. Plecând de la axioma empiristă conform căreia nu există construcţii mentale care să nu fi trecut mai întâi prin simţuri, el defineşte imaginaţia ca fiind o „senzaţie degradată”, o reminiscenţă înceţoşată a unei imagini oferite de percepţie. În funcţie de starea individului care fantazează, există mai multe forme de imaginaţie: imaginaţia în stare de veghe (ficţiunile, reveriile), imaginaţia în timpul somnului (visele) şi imaginaţia care nu distinge starea de veghe de cea de somn (apariţiile şi viziunile). Apariţiile sunt vise pe care individul crede că le-a văzut în stare de veghe. Ele sunt nişte accidente datorate unor circumstanţe şi emoţii puternice, care tulbură facultatea discriminatorie a psihicului27. Or, după Hobbes, tocmai din această ignoranţă sau incapacitate de a distinge între simţuri şi fantezii, pe de o parte, şi între ficţiuni şi vise, de cealaltă, s-ar fi născut religia popoarelor din trecut (care adorau satirii, faunii, nimfele) şi ale oamenilor din prezent (care continuă să creadă în zâne, fantome şi spiriduşi). Alături de religiile politeiste, este vizată şi vrăjitoria, nu fiindcă ar presupune comerţul cu diavolul, ci fiindcă perpetuează o confuzie pernicioasă. Deşi atitudinea faţă de vrăjitoare şi magicieni s-a schimbat (filosoful nu mai vede în ei nişte apostaţi, ci nişte şarlatani

sau nişte naivi), este uşor de sesizat că cenzura raţionalist-empiristă a preluat ştafeta de la cenzura religioasă. Inamicul – diavolul însuşi – nu mai este, din perspectiva noii ştiinţe, o creatură reală, cu o realitate exterioară, care îi ispiteşte şi îi corupe pe oameni, ci este falsa judecată, coruperea facultăţii de a distinge între realitate şi fantezie. Lumea contemporană este, pentru Hobbes, un Regat al Tenebrelor din cauza falşilor profeţi care au transformat fanteziile poeţilor păgâni în demonologie. Filosoful îi critică de fapt pe teologi, care au propagat o doctrină fabuloasă asupra diavolilor, care nu sunt însă decât nişte idoli, nişte fantasme ale creierului, lipsiţi de o natură reală proprie28.

De-a lungul secolelor XVI-XVIII, experienţa empirică, hrănită de explorările geografice, a demonstrat că Paradisul terestru sau utopia nu se regăsesc pe harta lumii. Evul Mediu aşeza Insulele Fericiţilor, Hesperidele, Mag Mell-ul şi Avalonul celtic, insulele Sfântului Brendan sau ale sfinţilor Enoh şi Ilie în Oceanul Atlantic. Descoperirea Americii a dus la resorbţia acestor toposuri paradiziace în spaţiul Lumii Noi. Cristofor Columb era convins, în timpul celei de-a treia călătorii, când a atins pentru prima oară America de Sud, că ajunsese în Paradisul terestru pe care hărţile T-O îl aşezau în extremitatea orientală a Asiei. Exploratorii şi conchistadorii care i-au urmat au proiectat asupra noii lumi tot felul de fantasme edenice, cum sunt Ţara Tinereţii, Ţara Făgăduinţei, Eldorado, cele Şapte cetăţi vrăjite din Cibola, Oraşul Cezarilor etc. Diverşi prelaţi şi călugări, ordine şi secte religioase (precum franciscanul Bartolomé de Las Casas în America Centrală, iezuiţii în Paraguay, grupurile de protestanţi radicali în America de Nord) au pus în practică proiecte de societăţi milenariste.

Cu toate acestea, pe măsură ce Lumea Nouă era tot mai bine cunoscută, locurile utopice au început să migreze (începând chiar cu viziunea lui Thomas Morus) spre regiuni mai îndepărtate – spre Pacific. În secolul al XVII-lea, continentul care adăposteşte cel mai mare număr de

cetăţi şi state ideale este ipotetica Terra Australis Incognita. Iar mai târziu, odată cu dispariţia petelor albe de pe mapamonduri, centrele paradiziace se repliază pe insule necunoscute, misterioase, mişcătoare, plutitoare, scufundate (în operele unor autori precum Coyer, Morrely, Poe, Jules Verne, Melville), se afundă sub pământ (Holberg, Collin de Plancy, Jules Verne) sau sunt proiectate în spaţiul astral, pe planete, comete şi stele apropiate (F. Godwin, Cyrano de Bergerac, D. Defoe, Voltaire, Jules Verne, Wells etc). Deşi poate fi urmărit pe mapamonduri, acest proces de ocultare progresivă a mitului „locului ideal" se derulează pe însăşi harta imaginarului european. Tripla cenzură exercitată de teologia creştină, de raţionalismul cartezian şi de empirismul englez a sfârşit prin a ruina veridicitatea şi credibilitatea obiectelor şi figurilor gândirii magice. Alungate în câmpul subiectivităţii şi al erorii, mirabilia Evului Mediu au suferit un fel de prăbuşire ontologică. Corpusul de povestiri lăsat moştenire de tradiţie a fost supus unei critici care l-a făcut să alunece din realitate în ficţiune. Autorii secolului al XVII-lea (epocă în egală măsură barocă şi raţionalistă, fie că e vorba de un Cervantes sau de un Richard Brome) au suferit o „dezamăgire" (desengano), o „dezvrăjire" (desenchantement). Ei au devenit profund sceptici faţă de idealurile aventurilor cavalereşti, ale călătoriilor fabuloase şi ale altor queste supranaturale. Richard Brome, spre exemplu, în comedia Antipozii, tratează plăcerea călătoriilor drept o boală mentală, la fel cum Cervantes prezintă questa cavalerească aidoma unei nebunii. Toate aceste deplasări şi metamorfoze depun mărturie pentru dificultatea interioară tot mai mare pe care omul european, odată ieşit din Renaştere, o întâmpină atunci când încearcă să atribuie o realitate ontologică fantasmelor paradiziace şi utopice. Aşadar, nu trebuie aşteptat secolul XX pentru a vedea cum virusul scepticismului a atacat utopia şi a transformat-o în antiutopie.

Note

1. Pentru informaţiile istorice din acest capitol, a se vedea: Cenzures. De la Bible aux Larmes d'Eros (concepere şi rea lizare de Martine Poulain, Françoise Serre, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987), Index of Prohibited Books (în Catholic Encyclopedia, www.newadvent.org), Daniel Becourt, Livres condamnes, livres interdits, Cercle de la librairie, Paris, 1972), Anne Lyon Haight, Banned Books (R.R. Bowker, New York şi Londra, 1978), Henry Kamen, The Spanish Inquisition. An Historical Revision (Phoenix Press, Londra, 1997), G. Peignot, Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnes au feu, supprimes ou cenzures (A. Renouard, Paris, 1806).

2. R. Descartes, Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului, regulile XII şi XIV, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, pp. 50 sqq.

3. Baruch Spinoza, Tratatul despre îndreptarea intelectului şi despre calea cea mai bună care duce la adevărata cunoaştere a lucrurilor, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 33 şi passim.

4. îbid., pp. 19 – 20.

5. Ibid., p. 24.

6. Ibid., p. 28.

7. A se vedea Michael V. DePorte, Nightmares and Hobbyhorses. Swift, Steme, and Augustan Ideas of Madness, The Huntington Library, San Marino, 1974, p. 14.

8. Toate citatele sunt luate din Michael V. DePorte, op. cit.

9. Pseudodoxia Epidemica, în Sir Thomas Browne's Works, Including his Life and Correspondence, vol. II, editat de Simon Wilkin, F.L.S., William Pickering, Josiah Fletcher Norwich, Londra, 1835.

10. Ibid., cap. X.

11. Ibid., p. 248.

12. Ibid., cap. I.

13. Ibid., p. 185.

14. Ibid., p. 187.

15. Ibid.
16. Ibid., p. 193.
17. Ibid., p. 195.
18. Ibid., p. 194.
19. Ibid., pp. 224, 227.
20. Francis Bacon, Noul Organon, traducere de N. Petrescuşi M. Florian, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1957, p. 155.
21. Apud Michael V. DePorte, op. cit.
22. David Hume, Cercetare asupra intelectului omenesc, secţiunea X („Despre minuni"), partea I, 86, traducere de Mircea Flonta, Adrian-Paul Iliescu şi Constanţa Niţă, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 177.
23. Ibid., 100, p. 195.
24. Ibid., 92, nota 4, p. 182.
25. Ibid., partea a II-a, 93, p. 184.
26. Thomas Hobbes, Leviathan, ediţie cu o introducere de CB. Macpherson, Penguin Books, Londra, 1985, p. 473.
27. Ibid., partea I, cap. 2 „Of Imagination".
28. Ibid., partea a IV-a, cap. 44 „Of the Kingdome of Darknesse", p. 629.

Capitolul 9

Thomas Mann. Ruptura faustică dintre suflet şi spirit

Scriitor prolific şi proteic, Thomas Mann are aspiraţia şi vocaţia de a surprinde totul: epoca în care trăieşte, spiritul german, sufletul uman. Refuzând să ignore sau să unilateralizeze vreuna dintre laturile naturii umane, Thomas Mann îi adoptă simultan drept maeştri spirituali, într-un fel de conjuncţie imposibilă, atât pe Goethe, cât şi pe Nietzsche, primul ca exponent al unei concepţii neoclasice, luminoase, cel de-al doilea ca filosof al iraţionalului şi tenebrelor din noi. Graţie acestei vocaţii holiste, receptiv la lumea din jurul său asemenea unui oscilograf hipersensibil, scriitorul german este unul dintre diagnosticienii cei mai fideli a ceea ce filosofii culturii au numit „criza epocii moderne".

Omul modern, aşa cum îl vede Thomas Mann, moşteneşte şi radicalizează polarităţile secolelor anterioare, sfâşiate de înfruntarea dintre Iluminism şi Romantism, dintre pozitivism şi iraţionalism. În dorinţa de a nu pierde niciuna dintre cele două laturi ale existenţei sale – cea lucidă şi cea fantasmatică –, el încearcă să menţină o totalitate paradoxală, în care însă componentele contrare nu se armonizează, ci se distrug reciproc. Criza structurală a modernităţii a fost tematizată de marii filosofi de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, în a căror atmosferă s-a format Thomas Mann. Schopenhauer distingea între cunoaşterea raţională (reprezentarea) şi voinţa de viaţă, Nietzsche între apolinic şi dionisiac, Bergson între intelect şi afect, Ludwig Klages între spirit şi suflet, Freud între conştiinţă şi inconştient. Omul modern este, după expresia lui Miguel de Unamuno, o fiinţă „agonică”, un câmp de luptă pentru aceste tendinţe contrare.

Dizarmonia dintre suflet şi spirit face ca niciuna dintre cele două laturi ale fiinţei umane să nu fie capabilă să aducă mântuirea. Dimpotrivă, aşa cum le concepe Thomas Mann, în spiritul filosofiilor iraţionaliste din prima jumătate a secolului XX, amândouă conduc la catastrofă, omul modern stând nu sub semnele fiinţei şi împlinirii, ci sub cele ale neantului şi căderii. Supratema scrierilor lui Thomas Mann este echilibrul ratat, autodistructiv, dintre componenta apolinică şi cea dionisiacă din natura umană. Calea raţiunii şi a ştiinţei duce la dispariţia absolutului, la moartea lui Dumnezeu, la mortificare şi prăbuşire în nefiinţă.

Ca atare, spune scriitorul în Moartea la Veneţia1, ne dezicem de cunoaşterea dizolvantă, căci cunoaşterea […] nu are nici demnitate, nici rigoare; ea este ştiutoare, înţelegătoare, iertătoare, lipsită de ţinută şi formă; nutreşte simpatie faţă de abis, ea este abisul.

Demonstraţia simbolică a eşecului căii raţionale este făcută de Thomas Mann în Muntele vrăjit2. Romanul este o alegorie pentru maladia spiritului pur, disociat de

pulsiunile inconştiente şi devitalizat. Nu un templu (adică o poartă spre lumea celestă, spre fiinţa divină) se află în vârful acestui munte, ci un sanatoriu, o poartă spre neant.

Anabaza intelectivă se deschide spre nihilism.

Drept urmare, continuă scriitorul, o repudiem cu hotărâre şi, în consecinţă, năzuim numai spre frumuseţe, adică spre simplitate, măreţie şi o nouă rigoare, spre o nouă ingenuitate şi spre formă. Dar forma şi candoarea […] duc spre beţie şi spre pofte, îl duc poate pe cel nobil spre o oribilă mişelie a simţurilor, care respinge ca pe o infamie frumoasa-i rigoare proprie, duc spre abis, duc şi ele spre abis.

Calea simţurilor şi a artei duce la rândul ei la distrugere, omul modern fiind prins într-o capcană fără ieşire. Simetric faţă de eşecul anabazei intelective, eşecul catabazei afective este urmărit simbolic de Thomas Mann în Moartea la Veneţia. Nuvela este o alegorie pentru maladia sufletului căzut în mlaştinile inconştientului, în lagunele simţurilor.

Calea intelectului: Muntele vrăjit

Hans Castorp, tânăr inginer de vapoare, urcă pentru trei săptămâni la sanatoriul de la Davos-Platz, în Alpi, în Elveţia, pentru a-l vizita pe vărul său Joachim Ziemssen, bolnav de tuberculoză. În timpul sejurului, lui Castorp i se descoperă o infecţie pulmonară, ceea ce va duce la internarea sa. Protagonistul va rămâne în sanatoriu timp de şapte ani, până la izbucnirea primului război mondial. Ca toate celelalte romane ale lui Thomas Mann, Muntele vrăjit are o epică redusă, dominantă fiind latura eseistică. Dintre temele vizate de scriitor, am să iau în discuţie patru: omul fără însuşiri, boala, muntele şi vraja. Omul fără însuşiri. Hans Castorp se încadrează într-o tipologie ce – u „j” + „e” i4 + r, vii Hin mima iumătate a secolului XX şi care a fost fixată prin romanul lui Robert Musil, Omul fără însuşiri. Lipsa însuşirilor desemnează nu mediocritatea, ci starea de latenţă a acestor personaje. Omul fără însuşiri este omul care nu s-a angajat pe nicio cale definitivă în viaţă, care nu şi-a ales un destin,

deoarece nu se simte atras de nimic în mod providenţial. Hans Castorp nu s-a fixat în niciun rol social sau existenţial, rămânând disponibil pentru încercările care ar putea să-l solicite. În mod simbolic, el este disputat de două spaţii, marea (este inginer de vapoare) şi muntele (ajunge pacient la Davos). Omul fără însuşiri este omul care nu şi-a manifestat calităţile şi vocaţia, este un om în aşteptare. Ulrich Untel, protagonistul lui Robert Musil, se menţine deliberat într-o stare de virtualitate, deoarece nu-l mulţumeşte nimic din lucrurile obişnuite. Deşi ar putea cu relativă uşurinţă să-şi asume un rol social, el se păstrează într-o stare embrionară, pregătindu-se pentru o aventură metafizică. Aceasta va fi iubirea faraonică cu sora sa, Agatha. În mod similar, Thomas Mann spune despre Hans Castorp că este un „căutător al Graalului", ce aşteaptă în mod vag o întâmplare iniţiatică ce ar putea să-l ducă dincolo de limitele lumii cotidiene. Aceasta va fi chiar urcarea şi răstimpul petrecut pe „muntele vrăjit".

Ca om fără însuşiri, eroul lui Thomas Mann este o tabula rasa, o „pagină încă nescrisă" pe care doi „pedagogi" vor încerca să-şi înscrie mesajul. În lungile zile petrecute la sanatoriu, Hans face cunoştinţă cu două personaje ciudate, cu firi cu totul opuse – Giuseppe Settembrini şi Naphta. Cei doi şi-l vor disputa pe tânăr, fiecare dorind să-l formeze şi să-l modeleze după propriile concepţii culturale.

Un tânăr înzestrat, susţine Settembrini, nu este deloc o pagină albă, ci, dimpotrivă, este o pagină pe care s-a şi scris cu cerneală deocamdată invizibilă, atât binele, cât şi răul, şi este rolul educatorului să scoată în relief binele, dar totodată să şteargă cu un reactiv potrivit răul care ar vrea să se afirme.

Această teorie a educaţiei prin activarea reminiscenţelor trimite nu atât la Platon, cât la Dante, care, la intrarea în Paradisul terestru, aşeza două izvoare, Lethe (menit a şterge amintirea păcatelor) şi Eunoe (menit a întări conştiinţa virtuţilor). Urcând pe „muntele vrăjit", Hans Castorp se află şi el la un punct de răscruce, unde

mentorii săi se pregătesc să-i reconfigureze personalitatea.

Dozajul şi distribuţia diferită a influenţelor exercitate de cei doi pedagogi depind de profilul specific al fiecăruia. Thomas Mann îşi distribuie cele două personaje pe opoziţia goetheană între sud şi nord, între cultura apolinică a Greciei clasice şi cea dionisiacă a Germaniei romantice. Italianul Settembrini reprezintă tipul mediteranean, solar, luminos; el este umanistul prin excelenţă, de formaţie clasică, iluministă. Valorile propovăduite de el sunt de natură antropocentrică: sănătatea, evoluţia, cunoaşterea, educaţia, raţiunea, cultura. De partea cealaltă, Naphta este un evreu creştinat, iezuit, ce reprezintă tipul nordic, selenar, tenebros; el este teologul, aşa cum este perceput acest tip de către Thomas Mann. Valorile opuse de Naphta lui Settembrini sunt de natură teocentrică, cu menţiunea că viziunea sa teologică este contaminată la modul malign de nihilism, motiv pentru care credinţa sa are o coloratură iraţionalistă nietzscheană. Prin cei doi, Thomas Mann discută eseistic marile modele culturale ce îl dispută aproape maniheic pe omul modern – pozitivismul şi iraţionalismul. Boala. Opoziţia dintre tipurile umanistului şi teologului este cel mai bine pusă în evidenţă de modul în care ei concep maladia. La Thomas Mann, boala este o parabolă a condiţiei de criză a omului modern; de aici, numeroasele variaţiuni pe această temă: tuberculoza (Muntele vrăjit), holera (Moartea la Veneţia), sifilisul (Doctor Faustusă). Ca exponent al viziunii clasice, echilibrate, Settembrini pledează pentru sănătate, în care vede expresia evoluţiei şi împlinirii omului, boala în schimb apărându-i ca o deviere de la condiţia şi destinul uman. Combătând în spirit pozitivist reminiscenţele de gândire mitică ale lui Hans Castorp, care face aluzie la vechile superstiţii conform cărora cei bolnavi sunt însemnaţi de zei, Settembrini susţine că boala nu este deloc nobilă, nici demnă de respect, iar o asemenea concepţie este ea însăşi bolnăvicioasă, sau – în orice caz – nu poate duce decât la boală. Poate că voi reuşi mai sigur să vă trezesc oroarea, spunându-vă că boala este bătrână şi urâtă. Concepţia

dumneavoastră îşi are originea în vremuri pline de superstiţii, când ideea de om era degenerată şi lipsită de orice demnitate; în vremuri încărcate de groază, când armonia şi bucuria păreau suspecte şi diavoleşti, în timp ce infirmitatea echivala cu un privilegiu care-ţi deschidea împărăţia cerurilor. Dar raţiunea şi secolul luminii au risipit aceste umbre, ce apăsau sufletul omenirii.

Desigur, imaginea unui Ev Mediu întunecat invocată de Settembrini este ea însăşi un efect de perspectivă, fiind rezultatul deprecierii şi culpabilizării comportamentului religios de către mentalitatea iluministă.

Prin contrast, Naphta susţine că boala este un rău necesar, deoarece ea exprimă fidel condiţia decăzută a omului care a muşcat din mărul cunoaşterii. Boala, degradarea şi moartea sunt consecinţa păcatului adamic, prin care omenirea a pierdut viaţa eternă. Corpul bolnav reflectă starea reală a sufletului căzut. Boala este un memento: ea îi aduce aminte omului de condiţia sa păcătoasă, îndemnându-l la virtute, la regăsirea curăţeniei adamice, la mântuire. Sănătatea, în schimb, susţine Naphta, este o iluzie periculoasă, care îl face pe om să se V/. morlă în nynr>riilf> forte, să-şi divinizeze condiţia. Or, antropocentrismul este o formă de manifestare a orgoliului luciferic, el fiind tocmai cauza crizei şi decăderii contemporane a umanităţii.

În viziunea lui Naphta, care dezbate în fond una dintre obsesiile scriitorului însuşi, boala apare ca un catalizator al adevărurilor esenţiale despre condiţia umană, al revelaţiei despre lumea de dincolo. Maladia este descrisă de personajul lui Thomas Mann ca un instrument de cunoaştere transcendentală, prin care omul îşi deschide spiritul spre sacru şi îşi redescoperă natura originară:

Demnitatea omului, nobleţea lui se datorau numai bolii. Pe scurt, este cu atât mai om cu cât este mai bolnav, iar geniul bolii este mai uman decât geniul sănătăţii.

Adaptând scenariul martiriului christic, Naphta dezvoltă o adevărată pledoarie pentru maladia asumată deliberat.

Pentru a mântui natura umană, susţine el, Iisus a asumat condiţia noastră bolnavă, decăzută, s-a făcut om. Cel care aspiră la salvare trebuie să imite modelul christic, să poarte până la capăt crucea bolii şi a suferinţei.

Modelul pe care îl propovăduieşte Naphta este cel al unui Iov voluntar, care ar accepta bolile din altruism şi compasiune faţă de semenii săi:

Au existat oameni care au acceptat, în mod conştient şi de bunăvoie, boala şi nebunia, ca să cucerească pentru omenire cunoştinţe ce aveau să devină sănătate după ce fuseseră cucerite prin demenţă, iar posesiunea şi folosinţa acestor cuceriri, obţinute printr-un sacrificiu eroic, nu mai depind de boală şi de demenţă. Aceasta este adevărata crucificare.

Thomas Mann dezvoltă aici una dintre temele nietzscheene care au bântuit gândirea modernă: Nietzsche vorbea despre un eroism al adevărului, care necesită sacrificarea sănătăţii, boala fiind indispensabilă pentru ca omul să aibă revelaţia unor adevăruri de neatins din limitele vieţii normale. Proiectul crucificării prin boală va fi împlinit în mod exemplar de Adrian Leverkuhn, care va asuma sifilisul, într-o variantă modernă de martiriu christic, pentru a putea sonda, prin nebunia spirochetică, natura umană muritoare şi pentru a găsi o cale (artistică) de mântuire.

Muntele. În arhetipologia imaginarului, muntele este în general un simbol al conştiinţei şi al raţiunii. Prin ascensiunea pe munte, omul se verticalizează, urcă spre lumină şi înţelegere. Castelul construit pe un vârf de munte este un spaţiu al înţelepciunii şi n *

Modernitatea a dat acestui simbol un accent specific, su de puritate obţinută prin asceză intelectuală şi ieşire, cotidiană. Castelul suspendat pe un vârf de munte, deasup ia ce animă lumea de jos, simbolizează eul care se rupe de pulsiunile inconştiente, de simţuri şi de fantasme şi se izolează într-un univers propriu, de idei şi noţiuni abstracte. Avem aici o altă mare temă ce i-a fascinat pe scriitorii primei jumătăţi a secolului trecut, care vedeau în

evazionismul intelectual al Vienei imperiale, în refuzul acesteia de a lua cunoştinţă de tendinţele centripete din Europa începutului de veac, motivul izbucnirii catastrofale a primului război mondial. În marile romane moderne, alegoria cea mai pregnantă a spiritului pur este Castalia din Jocul cu mărgele de sticlă al lui Hermann Hesse, ţinut ideal de unde casta religios-tehnocrată a „mai-marilor minţii" guvernează lumea prin calculele matematice ale unui joc combinatorie.

Urcarea lui Hans Castorp la sanatoriul din Alpi desemnează prin urmare un proces simbolic de asceză intelectivă. Ca inginer, după cum observă Settembrini, el trebuie să aibă „un cap limpede şi lucid", guvernat de principiul realităţii. Această izolare progresivă a personajului în lumea cifrelor şi a cantităţilor abstracte îşi găseşte un „corelativ obiectiv" în drumul prin zone tot mai aride străbătut de Castorp pentru a ajunge la Davos. El părăseşte „zona copacilor înfrunziţi" şi a „păsărilor cântătoare", pătrunzând într-un ţinut „al încetării totale, al despuierii". Urcarea la munte descrie simbolic un drum interior, prin care protagonistul lasă în urmă flora şi fauna inconştientului, pentru a ţinti spre piscurile îngheţate ale raţiunii pure.

Sustras din vârtejul marii treceri, muntele este un spaţiu eleat, imuabil. Timpul pare a curge mult mai încet la sanatoriu, locatarii acestuia pierd noţiunea duratei. „Te instalezi aici pentru vecie", este prevenit Castorp, care ajunge într-adevăr să-şi prelungească şederea de la trei săptămâni la şapte ani. Hans îşi uită chiar vârsta, o ciudată amnezie ştergându-i conştiinţa devenirii:

Iată însă că, deodată, Castorp nu-şi mai aducea aminte! Nu mai ştia ce vârstă are, cu toate sforţările nerăbdătoare şi deznădăjduite ce le făcea ca să şi-o amintească.

Ritmul încetinit trimite la paradoxurile temporale ale miturilor despre celălalt tărâm, timpul lent al bolnavilor sugerând eternitatea morţii.

Domnul meu, îl previne acelaşi Settembrini, aici nu

cunoaştem o unitate de măsurat timpul care se numeşte săptămână, dacă-mi îngăduiţi să vă dau această informaţie. Unitatea noastră cea mai mică este luna. Calculăm în stil mare – acesta este privilegiul umbrelor.

Într-adevăr, muntele lui Thomas Mann este o poartă spre lumea umbrelor. Avem de-a face cu o anamorfoză specific modernă a simbolului alpin. În mituri, muntele este un spaţiu de trecere dinspre lumea terestră spre lumea celestă, dinspre profan spre sacru. Odată însă cu moartea lui Dumnezeu, muntele nu se mai deschide către fiinţă, către zei, ci către transcendenţa goală a modernităţii. Cei care urcă la Davos-Platz nu se îndreaptă spre viaţa veşnică, ci spre agonie şi moarte. Mesele copioase destinate bolnavilor de tuberculoză nu amintesc, aşa cum are impresia pentru o clipă Hans Castorp, de ospăţul promis eroilor în Walhalla, ci de cina morţilor. La sanatoriu nu se oficiază un banchet de imortalitate, ci unul funerar.

Întregul sanatoriu este echivalat alegoric Hadesului. Locatarii lui sunt nişte cadavre vii, ce îşi aşteaptă trecerea definitivă în neant. De-a lungul celor şapte ani petrecuţi aici, Castorp va asista la un fel de dans macabru medieval, actorii acestui spectacol al vieţii părăsind rând pe rând scena, printr-o serie de morţi ce se succedă în ritm accelerat. Cei doi medici ai instituţiei, Behrens şi Krokovski, sunt comparaţi de Settembrini cu judecătorii infernali din mitologia greacă, Minos şi Radamante. Diagnosticul pus de ei echivalează cu o condamnare, la fel cum Minos indica, la Dante, prin numărul de învârtiri ale cozii, cercul în care urmează să fie aruncat fiecare dintre sufletele ajunse în Iad.

Prin gura clasicistului Settembrini, Thomas Mann îl compară în repetate rânduri pe Castorp cu „Ulise în împărăţia umbrelor” sau cu Enea pornit pe „drumul ce duce către zidurile puternicei Dis”. Trimiterile la Homer şi Vergiliu fac din urcarea lui Hans pe munte o catabasis eis întron:

Câtă îndrăzneală să cobori în străfundurile unde

morţii hălăduiesc în nimicnicia lor. (…) Suntem nişte făpturi care ne-am prăbuşit în adânc.

Protagonistul este contaminat, de altfel, de microbul neantului. În sens literal, doctorii îi descoperă, la radiografie, o pată pe plămâni, ceea ce va atrage internarea sa. În sens simbolic, el mărturiseşte că a crescut din copilărie în preajma morţii, părinţii săi stingându-se de timpuriu din viaţă. „Moartea îi înrâurea spiritul şi forma", scrie Thomas Mann, văzând în predispoziţia morbidă o metaforă pentru ariditatea afectivă a nordului germanic.

Vraja. Spiritul orientat către fiinţa divină ţinteşte spre înalt, efectuează o ascensiune simbolică; spiritul dominat de neant se îndreaptă spre abis, este atras într-o descindere infernală. Anabaza şi catabaza sunt chimic îmbinate în imaginea „muntelui vrăjit", piscul senin al muntelui fiind totodată un adânc valpurgic. Oximoronul geografic urmăreşte dialectica inflaţie/posesie, descrisă de Jung în raporturile dintre conştiinţă şi inconştient. Orice expansiune necontrolată a eului, arată psihologul elveţian, este însoţită de un proces complementar de creştere a umbrei. Cu cât eul pretinde că preia controlul asupra unor zone tot mai extinse din psihic, cu atât el provoacă refularea a tot mai multe conţinuturi inconştiente a căror autonomie nu o mai recunoaşte. Or, conform legii enantiodromiei, adică a transformării oricărei tendinţe psihice excesive în contrariul ei, inflaţia conştiinţei sfârşeşte printr-o decompensare a umbrei, care izbucneşte impetuos şi ia în posesie individul. Reversul realizării orgolioase a eului este demonizarea acestuia.

Cum lumea din afară urmează mişcările lumii dinăuntru, între ele stabilindu-se o corespondenţă biunivocă, „muntele vrăjit" este simbolul perfect al conştiinţei posedate a lui Hans Castorp. Tânărul inginer are impresia că ceva şchiopăta în lume, cât şi în viaţă; că toate mergeau din ce în ce mai prost şi că îl cuprindea o neliniştе crescândă; ca şi cum un demon ar fi pus mâna pe putere, un demon periculos şi bufon, care juca de multă

vreme un rol însemnat, dar care îşi proclamase de curând autoritatea fără rezerve, inspirând o teroare misterioasă şi sugerând gânduri de fugă.

„Vraja” care se abate în egală măsură asupra lui Hans şi a lumii din jurul lui are acelaşi rol ca şi holera din Moartea la Veneţia, este o manifestare a miasmelor inconştiente ce iau în posesie o umanitate excesiv de raţională.

Sanatoriul de la Davos-Platz începe să fie bântuit de forţe psihoide. Pacienţii sunt cuprinşi de o nebunie erotică, de impulsuri incontrolabile. Castorp se îndrăgosteşte vertiginos de Clavdia Chauchat, o rusoaică bolnavă şi ea de tuberculoză, trăindu-şi sentimentele ca pe o demonizare malignă. Iubirea e resimţită ca un factor patogen, ce îi provoacă protagonistului febră; extazul erotic se manifestă ca o criză de epilepsie. Locuitorii sanatoriului sunt invadaţi de o nebunie a simţurilor, ca şi cum pulsiunile libidinale ar izbucni nestăvilit în urma cedării cenzurilor conştiente. Carnavalul organizat de lăsata Secului devine o Noapte a Valpurgiei, Davos-Platz transformându-se într-un nou vârf Brocken din Munţii Harz, loc renumit pentru sabaturile de vrăjitoare. Despre Behrens se spune că „Domnul Satan prezidează”, doctorul fiind transpus în rolul marelui Ţap Negru, diavolul ce conduce orgiile vrăjitoreşti. Clavdia îi apare lui Hans mascată în Lilith, aşa cum Margareta îi apărea lui Faust la Sabat sub chipul Meduzei, semn că, atât la Thomas Mann, cât şi la Goethe, emergenţa compulsivă a sentimentelor e resimţită ca o posesie demonică. Anamorfoza fantasmatica a iubitei într-un sucub sugerează presiunea culpabilizatoare pe care intelectualismul hipertrofiat al protagoniştilor o exercită asupra instinctelor erotice.

Pe măsură ce vraja se intensifică, fantasmele personajelor prind + – + mai multă realitate. Dorinţele şi angoasele lor scapă de sub control şi sunt ipostaziate în duhuri şi fantome. Procesul de clivaj şi proiecţie prin care se trece din psihologic în fantastic poate fi urmărit în modul în care evoluează şedinţele de psihanaliză ale

doctorului Krokovski. Adept al lui Freud, „îmbrăcat în negru pentru a arăta că domeniul special al studiilor sale este noaptea”, medicul investighează visurile şi complexele inconştiente ale pacienţilor din sanatoriu. Dar în curând analizele sale se transformă în şedinţe de spiritism. Folosind o tânără drept medium, el experimentează o serie de „proiectări biopsihice ale unor complexe subconştiente în realitatea obiectivă”. Aceste „imagini de vis obiectivate”, cum este duhul numit Holger, provoacă fenomene paranormale, de telekinezie, audiţie de voci, materializări. Sceptic o vreme, Hans Castorp este prins şi el în nebunia spiritistă atunci când, printr-un act de necromanţie în care este utilizată Ruga lui Valentin din Faustul lui Gounod, Krokovski reuşeşte să invoce sufletul lui Joachim Ziemssen, mort între timp.

Thomas Mann ironizează mania spiritistă din celebrele Societăţi întemeiate de doamna Blavaţki şi alţi mediumi ai epocii. Nu este mai puţin adevărat că el surprinde de fapt mecanismele psihologice ale posesiei colective. După cum arătam, destinele lui Hans Castorp şi al micii comunităţi de la Davos-Platz se doresc emblematice pentru evoluţia psihologiei colective a Europei începutului de secol XX. Pozitivismul, scientismul şi ateismul arogant al secolului al XIX-lea, sugerează scriitorul, au dus, prin mecanismul inflaţie-posesie, la trezirea forţelor infernale din inconştientul colectiv. Demonul care ia în stăpânire Europa este numit „Marea stupiditate”, Jung demonstrând că posesia se manifestă prin fixaţii asupra unor mode, prin comportamente automate, prin fanatisme de toate soiurile, care fac imposibilă comunicarea lucidă.

Cu cât tensiunile acumulate au fost mai mari, cu atât izbucnirea lor este mai devastatoare. Spre finalul romanului, Marea Stupiditate se amplifică la Marea Irascibilitate. Mica umanitate de la Davos-Platz este cuprinsă de o agitaţie explozivă, semn că tendinţele divergente nu mai pot fi ţinute în frâu. Procesul de dezagregare psihică prin care trec personajele este

simbolizat de duelul dintre Settembrini şi Naphta, cei doi pedagogi nemaireuşind să se menţină în planul înfruntării de idei. În mod semnificativ, în urma duelului ratat, Naphta se sinucide, ca simptom al autodistrugerii unei conştiinţe hiperinflate. După şapte ani, Hans Castorp părăseşte sanatoriul, dar nu pentru a regăsi sănătatea, ci pentru a se reintegra într-o lume cuprinsă de nebunia primului război mondial. Demonul irascibil a invadat întreaga lume, Muntele vrăjit fiind în fond o parabolă a Europei antebelice, schizoide, care a căzut pradă propriului inconştient încărcat.

Calea simţurilor: Moartea la Veneţia

Un destin simbolic similar are şi protagonistul din nuvela Moartea la Veneţia. Prin Gustav Aschenbach, ca şi prin alte personaje ale sale, precum Tonio Kroger (vezi analizele lui Ştefan Borbély asupra relaţiei dintre artist şi moarte în cazul acestui personaj în articolul Laudatio mortis din Grădina magistrului Thomas), Thomas Mann pune în discuţie problematica artistului. În personaj, scriitorul îşi proiectează şi îşi obiectivează propria condiţie de scriitor, Thomas Mann atribuindu-i lui Aschenbach bruioanele şi schiţele operelor sale nefinalizate, rămase în stare de proiect.

Artistul. Thomas Mann distinge două tipuri de artă: arta ca Logos şi arta ca Eros. Creaţia condusă de principiul Logosului este o creaţie raţională, lucidă, rece, este o „muncă grea şi primejdioasă”, ce necesită „exigenţă, încordare, voinţă, desăvârşire formală”. Cu alte cuvinte, talentul este echivalat cu tehnica artizană. Creaţia condusă de principiul Erosului, în schimb, este pasionată, aprinsă, tumultuoasă. Mediul ei prielnic este reveria, delăsarea, primatul simţurilor. Talentul este identificat fanteziei spontane. Cele două forme de artă discutate de Thomas Mann prelucrează în fapt opoziţia goetheană între Nord (arta romantică germană) şi Sud (arta clasică greco-romană) şi cea nietzscheană între apolinic şi dionisiac, dar cuplajul celor două perechi conceptuale este făcut „invers”. La Nietzsche, arta apolinică aparţine Sudului

mediteranean, iar cea dionisiacă Nordului germanic; în Moartea la Veneţia, Nordul are însă o funcţie apolinică, în timp ce Sudul va deveni un spaţiu al izbucnirilor dionisiace. E vorba de aceeaşi sensibilitate la complementaritatea şi reversibilitatea contrariilor care îi inspira lui Thomas Mann oximoronul „muntelui vrăjit” şi al ascensiunii-descindere.

Creaţia oscilează între cei doi poli, între Nordul spiritului şi Sudul sufletului. În funcţie de predominanţa unuia sau a altuia, artiştii înclină spre o artă apolinică sau spre una dionisiacă. Mai mult, în fiecare artist se îmbină două laturi, care se manifestă simultan sau se succedă după o dialectică psihică: o conştiinciozitate funcţionărească, de-a dreptul prozaică, un travaliu permanent şi disciplinat, pe de o parte, şi, pe de altă parte, un complex de impulsuri întunecate şi incandescente, haotice şi incontrolabile. Fiecare artist stă pe un anumit echilibru între banal şi excentric, între muncă lucidă şi inspiraţie inconştientă.

Boala. Gustav Aschenbach întrupează tipul scriitorului nordic, dominat de raţiunea rece, de luciditatea teoretică, pentru care talentul se identifică măiestriei tehnice. Cum se întâmpla şi în cazul lui Hans Castorp, hipertrofia funcţiei conştiente determină, prin procesul de compensaţie numit de Jung enantiodromie, o potenţare corespunzătoare a inconştientului refulat, care tinde spre o explozie devastatoare. După modelul nietzschean, Thomas Mann imaginează geniul ca o fiinţă stând pe un nucleu maladiv. Sub suprafaţa apolinică mocneşte vulcanic o lavă dionisiacă, artistul fiind un alchimist, un distilator al „urâţeniei galbene, dezavantajată sub aspect senzorial, care izbuteşte să-şi preschimbe clocotul din piept într-o flacără pură”. În cazul geniului, forţa spirituală de creaţie se află într-un raport invers proporţional cu sănătatea, cu forţa fizică de muncă. Arta genială e condiţionată de boală, artistul manifestând un eroism al slăbiciunii absolut necesar inspiraţiei, o elegantă stăpânire de sine, care ascunde ochilor lumii până în ultima clipă o subminare

lăuntrică, decăderea biologică.

Frumuseţea provine din urâţenie, glosează Thomas Mann pe marginea unei teme moderne deschise de Baudelaire prin ale sale Flori ale râului. Sublimul artei ia naştere din mizeria existenţei cotidiene, creaţia fiind o formă de viaţă sublimată, arsă de focul lăuntric ca de o boală. Arta fericeşte mai profund şi consumă mai repede, duce cu timpul la răsfăţ, la un rafinament extrem, la o oboseală şi aţâţare a nervilor cum o viaţă plină de patimi şi desfătări excesive aproape că nu le poate produce.

Arta apare, în viziunea personajelor lui Thomas Mann, cum este ultimul vlăstar al casei Buddenbrook, drept un viciu sublim.

Veneţia. Oraşul dogilor simbolizează în nuvelă fascinaţia abisului, a bolii geniale, a degradării creatoare. Artistul nordic se va îndrepta hipnotizat spre acest oraş al Sudului dionisiac, unde va cunoaşte inspiraţia erotică şi moartea. Glasul de sirenă al adâncurilor se manifestă pentru Gustav Aschenbach sub chipul unui om străin, venit de departe, apărut pe neaşteptate în mohorâtul orăşel german unde locuieşte protagonistul. Apariţia îi trezeşte artistului o neliniştе hoinară, un imbold de a fugi, de a se uita şi de a se pierde pe sine. „Străinul” este o metaforă gnostică (utilizată şi de Camus) pentru o fiinţă venită dintr-o altă lume, paralelă cu a noastră. Aschenbach primeşte şi el un mesaj dintr-o „altă lume” (cea a propriului inconştient ademenitor, pe cale de a se revărsa), având pentru o clipă halucinaţia unei rătăciri într-un ţinut tropical luxuriant şi mlăştinos.

Protagonistul sucombă chemării abisale, hotărându-se să întreprindă o călătorie în sudul mediteranean. În mod semnificativ, el va ajunge la Veneţia nu pe uscat, ci pe ape, venind de pe o altă insulă din Adriatica. Traversarea mării se corelează unei scufundări în lumea simţurilor şi a pulsiunilor iraţionale, unei slăbiri a tensiunii enini «î t a principiului realităţii. Tentaţia nefastă, dar inevitabilă pe care elementul dionisiac o exercită asupra celui apolinic este din nou descrisă de Thomas Mann pe schema

coborârii în Infern. Sub figura simbolică a străinului se desluşeşte un alt chip emblematic, cel al lui Hermes, zeu al călătoriilor, dar şi zeu al morţilor, ce conduce sufletele pe celălalt tărâm. Vasul vechi pe care călătoreşte Aschenbach, înnegrit de funingine, având cabine cu aspect de peşteră, este un vehicul psihopomp, mediator între regnuri. Căpitanul cu barbă de ţap, mai mare peste pasageri (printre care un bătrân machiat în tânăr), exercită o fascinaţie morbidă asupra protagonistului, care îl percepe ca pe un Charon diavolesc conducând peste Acheron o barcă încărcată de „cadavre vii” (sau „suflete moarte”). La rândul ei, gondola ce îl duce pe Aschenbach din port în oraş este un „ciudat vehicul, negru, cum, dintre toate lucrurile, numai sicriele sunt”.

Protagonistul pătrunde în Veneţia ca într-o bolgie infernală, mirosul de putreziciune al lagunei trezindu-i sentimentul descompunerii chimice şi al ruinei organice. Aerul greu, apăsător, adus de scirocco, îi provoacă o stare de febră şi halucinaţie. Aschenbach are o percepţie deformată, ca şi cum i-ar fi fost puse pe ochi nişte lentile letale, ca şi cum lumea ar fi vădit o înclinaţie uşoară, dar de neîmpiedicat de a se schimonosi, căpătând aspecte ciudate şi caricaturale.

Decrepitudinea Veneţiei, asupra căreia se abate o molimă tropicală, este un corelativ obiectiv pentru descompunerea interioară a personajului. În mod constant, Thomas Mann tratează simbolic crizele interioare ca nişte maladii reale, ca şi cum vibrionii holerei (Moartea la Veneţia), bacilii tuberculozei (Muntele vrăjit) sau spirocheţii sifilisului (Doctor Faustus) ar fi agenţi ai chimiei psihice. Holera indiană ce îl surprinde pe Aschenbach în Veneţia are aceeaşi funcţie cu miasma antică, fluid malefic, trimis de către divinităţile terifiante ale nopţii, ce invadează şi distruge cetatea, ca pedeapsă pentru o crimă şi o vinovăţie colectivă nepurificată. Miasma slăbeşte principiul ordinii, al supraeului, atât la nivelul societăţii, cât şi la cel al individului, ea este o încurajare a impulsurilor obscure şi antisociale, care se

manifestau prin excese, lipsă de ruşine şi criminalitate crescândă.

Veneţia contaminată de holeră în care eşuează Aschenbach este un simbol pentru psihicul tulburat al personajului, în care inflaţia raţională a sfârşit prin a provoca o erupţie a miasmelor inconştientului. După cum arătam deja, Jung consideră că intelectul care se pretinde centru al întregii vieţi psihice manifestă un orgoliu luciferic, fiind cel mai predispus fenomenelor de posesie de către conţinuturile refulate. Aschenbach are impresia că atât capul [cât] şi inima îi erau bete, iar paşii săi urmau poruncile demonului căruia îi place să calce în picioare raţiunea şi demnitatea oamenilor.

Daimonul în posesia căruia cade personajul este Dionysos, zeu al hieromaniei menadice. Aceasta este cea de-a treia posibilă amplificare mitologică a figurii străinului de la începutul nuvelei, Dionysos fiind imaginat şi el de către greci drept „zeul străin”, venit de departe, din India, care pătrunde în Theba şi aruncă delirul orgiastic asupra celor care nu l-au acceptat ritualic, asupra celor care, asemenea lui Penteu, l-au respins în numele raţiunii. Holera este „unealta acestui zeu batjocoritor”, ce i se arătase pentru o clipă lui Aschenbach sub înfăţişarea călătorului necunoscut. În Veneţia cuprinsă de molimă, eroul îşi trăieşte ultimele zile ca într-un „vis sabatic”, nimic altceva decât un delir dionisiac distructiv.

Gustav Aschenbach resimte ceea ce Pierre Janet ar numi o „scădere a nivelului mental”, o cădere a pragului cenzurilor, ce permite invazia în conştiinţă a conţinuturilor subliminale.

Sentimente de demult, încântătoare porniri timpurii ale inimii, ce se stinseseră datorită muncii aspre pe care o desfăşurase în viaţă, se reîntorceau acum transfigurate într-un mod ciudat.

Odată cu aceste aluviuni ale memoriei are loc emergenţa unei imagini arhetipale. Scriitorul venit din Nord este fascinat de figura unui băiat dintr-o familie poloneză ce locuia la acelaşi hotel, Tadzio, copil-adolescent

cu aspect de efeb, blând şi gingaş, lasciv şi nevinovat. În spatele pornirii tandru-homosexuale a lui Aschenbach stă iradierea malefică a unui complex inconştient. Pasiunea socratică pentru tineri efebi este tot o formă a iubirii platoniciene, înţeleasă de autorul Banchetului ca o atracţie exercitată asupra sufletului de către esenţele transcendente, ce îndeamnă la părăsirea lumii fenomenale. Prin amplificare mitică, figura lui Tadzio lasă să se întrezărească chipul lui Eros, zeu gingaş, venind din adâncurile mării şi ale cerului, smulgându-se şi urcând din imperiul elementelor.

Sub influenţa sa, sobrul scriitor simte tentaţia de a renunţa la arta apolinică, înţeleasă ca un travaliu lucid de artizan, în favoarea inspiraţiei erotic-dionisiace, a stării de enthusiasmos divin.

Ce arhetip inconştient proiectează Aschenbach asupra lui Tadzio? Băiatul stă sub protecţia unei pleiade de femei, ce încearcă să-i interzică întâlnirea cu scriitorul german. El îi apare pentru prima oară lui Aschenbach ca ultimul membru al unei veritabile procesiuni, alcătuită din mamă, guvernantă şi surorile băiatului, aşezate în ordinea descrescătoare a vârstei. Acest şir poate fi citit ca simbol al regresiei mentale (regressus ad uterum!) ne care o trăipstă A-hon Ko

fiecare dintre figurile feminine reprezentând o cenzură ce împiedică apropierea de imaginea numinoasă a efebului-zeu. Surâsul băiatului evocă pentru Aschenbach surâsul lui Narcis reflectat în oglinda apei. Jung a arătat că oglinzile magice sunt un instrument de explorare a inconştientului, în ele putând fi consultate figurile autonome din propria interioritate. Or, în chipul lui Tadzio, Aschenbach priveşte în oglindire propria sa imagine – aceea de tânăr. Prin călătoria în sud, prin canalele veneţiene, Gustav Aschenbach întreprinde în fapt o regresie prin meandrele inconştientului/Spre imago-ul unui copil androgin. Acest arhetip este ceea se jung defineşte drept „copilul divin”, simbol al sinelui, al centrului psihic. În analiza jungiană, eroii miturilor şi ai

basmelor, porniţi într-o călătorie nocturnă pe tărâmul lumii celeilalte, pândiţi de o serie de capcane şi încercări, sunt angajaţi într-o regresie spre un centru mistic, simbol al uterului matern. Expediţia lor, ce are de învins interdicţiile regresiei şi ale incestului, precum şi capcanele tenebrelor, are drept ţintă descoperirea apei vieţii veşnice, izvorul genuin al energiei psihice. Prin catabaza spre zeiţele originare, eroul doreşte să fie renăscut nemuritor, ca un copil divin, ca zeu.

Trebuie făcută însă distincţia între călătoria iniţiatică, coborârea în inconştient (întreprinsă în mod deliberat) şi prăbuşirea involuntară, luarea în posesie de către conţinuturile inconştiente. Bacantele lui Euripide ne instruiesc despre această diferenţă între cei care se supun în mod ritualic zeului (şi dobândesc, prin aceasta, comuniunea şi apoteoza) şi cei care, încrezători în propria raţiune, i se împotrivesc şi cad pradă nebuniei. Aschenbach, ca atâtea alte figuri ale lui Thomas Mann, simptomatice pentru catastrofa mentalităţii moderne, s-a claustrat orgolios în construcţiile intelectului, colmatând canalele de comunicare cu figurile arhetipale. De aceea, emergenţa acestora este incontrolabilă şi distructivă. Tadzio are chipul unui Narcis aducător de nenorocire, asemenea sirenelor care îl ademenesc pe Ulise. Machiindu-se, vopsindu-şi părul, Aschenbach nu întinereşte cu adevărat asemenea eroului ce ar fi găsit izvorul vieţii, renăscând ca un copil divin, ci devine, asemenea bătrânului filfizon întâlnit pe vas, un cadavru viu. În Tadzio, sub semnul căruia protagonistul se stinge din viaţă, transpare figura unui psihagog marin, un Dionysos-Hermes care se răzbună pe omul care l-a ignorat atât timp, trăgându-l pe scriitorul sterilizat de raţiune în nebunie frenetică şi, în cele din urmă, în moarte. Oraş amfibiu, Veneţia este intuită empatetic de Thomas Mann ca o mlaştină infernală, în centrul căreia stă chipul angoasant al lui Iachos, zeul eleusinic al tenebrelor.

Pactul cu boala: Doctor Faustus

Thomas Mann îşi subintitulează ultima mare scriere

Viaţa compozitorului german Adrian Leverkiihn povestită de un prieten, prevenindu-şi cititorii că romanul este conceput ca o biografie. În locul naraţiunii impersonale din romanele realiste, Thomas Mann introduce un nara-tor-personaj menit să deruleze biografia protagonistului la câţiva ani după moartea acestuia. Acest narator, Serenus Zeitblom, intră, la fel cu Settembrini, în tipologia umanistului. El este o natură solară, raţională, echilibrată, o fire cu totul cumpătată, […] sănătoasă, temperată, blândă, înclinată către armonie şi raţiune, un cărturar şi un conjuratus al „armiei latine", nu lipsit de raporturi cu artele frumoase […], un fiu al muzelor, în înţelesul academic al cuvântului, care bucuros se consideră descendent al umaniştilor germani.

Serenus este prietenul devotat al lui Adrian Leverkiihn, fiind distribuit de Thomas Mann în rolul lui famulus, al lui Wagner, discipolul doctorului Faust. Serenus este perfect opus prietenului său. Firea sa contrastantă joacă rolul de revelator fotografic, prin negativ (mai exact, prin pozitiv), a caracterului lui Adrian. Cei doi sunt opuşi conform dihotomiei simbolice serenitate/demonie, lumină/ tenebre.

Demonicul, mărturiseşte Serenus, a fost întotdeauna categoric străin firii mele, l-am eliminat instinctiv din concepţia mea despre lume, fără a simţi vreodată nici cea mai mică înclinare către relaţii necugetate cu forţele întunericului, nici trufia de a le provoca să urce la mine.

În regimul ironiei moderne, pe figurile antitetice ale lui Serenus şi Adrian, Thomas Mann rulează un întreg joc de contraste: catolicul/ luteranul, umanistul clasic/geniul romantic, Sudul mediteranean/ Nordul germanic, sănătatea/boala, filologul/muzicianul, apolinicul/ dionisiacul. În special ultima pereche de concepte modelează ideologia romanului, Thomas Mann construindu-şi personajele după sistemul de categorii al lui Nietzsche. Ca narator, Serenus Zeitblom este un filtru apolinic al tragediei dionisiace a lui Adrian Leverkiihn. Doctor Faustus se vrea o îmbinare organică a celor două

tendinţe personificate de cei doi prieteni, aşa cum tragedia era, în viziunea lui Nietzsche, rezultatul unui echilibru dintre componenta apolinică şi cea dionisiacă. Ideea autorului Naşterii tragediei că arta greacă sublimează terorile nocturne prin reprezentări diurne are ecou în meditaţiile lui Serenus pe marginea unei călătorii la Eleusis:

În ţinutul Eubuleus, pe marginea râpei plutonice căscată între stânci, […] am simţit, am presimţit mai bine zis, plenitudinea sentimentului vital ce se degaja din zelul cu care elenismul olimpic celebrează divinităţile abisului, […] că, în fond, cultura nu este decât integrarea prin pietate şi ordine, aş spune mai adecvat, prin îmblânzire, a monstruosului nocturn în cultul zeilor.

Pe de altă parte, Serenus şi Adrian sunt văzuţi de Thomas Mann drept cele două feţe ale tipului german, având asemenea lui Ianus două chipuri complementare: umanistul (Erasmus) şi teologul (Luther) sau gânditorul clasic (Goethe) şi filosoful iraţionalist (Nietzsche). Prin Adrian Leverkiihn, scriitorul tematizează biografia esenţială a lui Nietzsche, care a hipnotizat şi a terorizat cultura modernă. Genialul muzician este construit ca o personalitate mana, adică o personalitate care exercită o fascinaţie numinoasă asupra celor din jur, precum şi asupra cititorilor. „Exemplar excepţional al umanităţii”, „model al tuturor destinelor”, Adrian Leverkuhn beneficiază din partea lui Serenus de o biografie exemplară, cartea fiind un Bildungsroman al unui destin tragic şi genial.

Omul fără însuşiri. La fel cu Hans Castorp, tânărul Adrian Leverkuhn intră în tipologia omului fără însuşiri. El are o inteligenţă uimitoare, o „suverană receptivitate, [o] putere de asimilare stranie”, dar este stăpânit în acelaşi timp de o ciudată indiferenţă faţă de obiectele studiate, pe care le înţelege parcă prea uşor. Câtă vreme este şcolar şi student, Adrian învaţă oarecum în joacă, cu o mare uşurinţă, fără să se arate însă cu adevărat pasionat de ceea ce face. Colegul şi prietenul său Serenus

mărturiseşte: mă întrebam, la urma urmei, ce nu-i era indiferent, ce nu-i era accesoriu. Esenţialul nu-l vedeam.

Gratuitatea comportamentului lui Adrian trădează faptul că personajul nu a găsit nimic care să-l captiveze şi că este în aşteptarea a ceva necunoscut şi doar bănuit. El îşi prelungeşte starea de gestaţie a geniului, încearcă parcă să-şi amâne trezirea harului, pe care îl presimte sublim şi distructiv în acelaşi timp.

Prin studiile sale, el ar putea deveni în egală măsură matematician, fizician şi savant, dar şi teolog sau muzician. Starea de latenţă şi refuzul de a alege un destin se conjugă cu un topos faustic; şi anume, cu nemulţumirea pe care Faust o resimte faţă de ştiinţă, drept, medicină, teologie etc, insatisfacţie care îi va cataliza aventura demonică. La Thomas Mann, înclinat să concretizeze maladiile spirituale în boli fizice, plictisul se manifestă în cazul lui Adrian sub forma unor migrene prelungite. Durerile de cap sunt corelate cu dezgustul şi plictiseala protagonistului faţă de teoriile studiate, care nu reuşesc să-i captiveze fiinţa profundă, adevărată. Ştiinţa, filosofia, teologia au de-a face cu neantul, nu cu fiinţa (ne aflăm în epoca „morţii lui Dumnezeu" proclamată de Nietzsche); de aici, întreaga suită de sentimente specific moderne care îl invadează pe Leverkuhn: răceala, inteligenţa „repede sătulă", simţul searbădului, oboseala, tendinţa spre plictiseală, greaţa (în sens sartrian), lipsa sensului, absurdul, derizoriul. Lipsite de punctul de reper divin, în urma „golirii" moderne a transcendenţei, filosofia şi teologia înseşi se demonizează. Doi dintre profesorii lui Adrian ilustrează satanizarea suferită de metafizica şi psihologia modernă din cauza dispariţiei sensului absolutului şi al sacrului. Primul este profesorul Kumpf, teolog „liberal" a cărui atitudine zeflemitoare faţă de diavol (în genul scenei celebre în care Luther aruncă după drac cu călimara de cerneală) devine, tocmai din cauza voalatului său scepticism religios, o formă de intimitate jovială cu diavolul.

Teologia, glosează Thomas Mann, pusă în contact cu sensul filosofiei vieţii, cu iraţionalismul, este, prin firea ei,

în primejdie să devină demonologie.

Al doilea este profesorul Schleppfuss, care predă o psihologie de coloratură jungiană. Dacă în Muntele vrăjit, prin figura doctorului Krokovski, Thomas Mann lua subtil în derâdere psihanaliza lui Freud, în Doctor Faustus, el reia una dintre criticile pe care teologii au adus-o psihologiei analitice a lui Jung. E vorba de legea ambivalenţei pulsiunilor libidinale şi a complementarităţii psihologice a binelui şi răului, Jung susţinând că inconştientul nu face distincţii valorice şi că întunericul şi lumina sunt în egală măsură componente ale psihicului uman. Or, după cum au arătat teologii, prin această statuare a complementarităţii între imaginile Paradisului şi Iadului, ale sfinţeniei şi nelegiuirii, ce caracterizează toate arhetipurile umane, Jung ar legitima existenţa demonului şi prezenţa lui în psihic. (Jung pledează într-adevăr pentru recunoaşterea şi conştientizarea umbrei din noi, dar în vederea controlării ei, nu a eliberării ei necondiţionate.) Făcând aluzie la această polemică, Thomas Mann îi dă profesorului de psihologie abisală numele de Schleppfuss, ceea ce într-o etimologie populară ar însemna „Târâie picior”, cu trimitere la şchiopătatul legendar al diavolului (în urma căderii din Paradis).

Râsul. Adrian Leverkuhn este cuprins adeseori de izbucniri nestăpânite de ilaritate, care uneori au aspectul unor crize de râs, alteori se manifestă ca umor negru. Ele sunt reacţia protagonistului în faţa neantului; prin râs, Adrian exorcizează sentimentul absurdului, al lipsei de sens a lumii şi al inutilităţii cunoaşterii umane. Râsul este conceput de Thomas Mann ca un simptom al crizei omului modern şi ca un răspuns la nihilism. Leverkuhn îşi găseşte un „partener de râs” în Rudiger Schildknapp, un anglist „impostor” şi histrionic pe care, spre mirarea lui Serenus, singuraticul Adrian îl tolerează în preajma sa cu o anumită plăcere (amestecată însă şi cu un dispreţ voalat). Rudiger este un „dublu” al lui Adrian, acesta simţind că, dincolo de diferenţa de valoare dintre ei, amândoi se împărtăşesc din aceeaşi condiţie de parodiatori ăi unei lumi lipsite de sens.

Adrian şi Rudiger au ochi identici, amănunt prin care Thomas Mann sugerează faptul că amândoi văd în acelaşi fel lumea. Punctul de vedere asupra culturii moderne simbolizat de Leverkiihn este cel al ironiei, concept care şi-a găsit unul dintre cei mai subtili teoreticieni în filosoful danez Søren Kierkegaard. Modalitatea ironică de a privi lumea este pentru Adrian un răspuns orgolios sterilităţii cu care scepticismul şi pudoarea intelectuală, sentimentul unei ucigătoare expansiuni a banalului, ameninţau un mare talent.

Ironia modernă se corelează cu scepticismul şi pierderea sentimentului sacralităţii existenţei. Pentru protagonist, imboldul la râs e irezistibil – parcă-i un blestem, dintotdeauna însă fenomenele cele mai bogate în mister, cele mai impresionante, mi-au stârnit râsul, şi din pricina simţului meu exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, în speranţa că ea va domoli, va pune capăt acestei slăbiciuni –, pentru ca să dau aici peste un comic imens şi înspăimântător. De ce aproape toate lucrurile trebuie să-mi pară propria lor parodie? De ce trebuie să mi se pară că aproape, nu aproape: toate mijloacele şi artificiile artei nu mai sunt bune astăzi decât pentru parodie?

Acestei întrebări, Thomas Mann îi dă indirect valoare de diagnostic pentru cultura modernă. În prezenţa absolutului şi a sacrului, teologia sau arta generează un sentiment de sobrietate şi devoţiune; criza absolutului, în schimb, atrage sentimentul derizoriului şi al comicului.

Or, luarea în derâdere a creaţiei este o manifestare demonică, diavolul fiind gândit de Părinţii Bisericii drept maimuţa lui Dumnezeu. Sub influenţa teoriei lui Spengler, conform căreia cultura europeană este o cultură faustică, Thomas Mann aşază scepticismul modern sub semnul demoniei, al orgoliului luciferic şi distructiv de a contesta creaţia divină. Ironia modernă pune între paranteze consistenţa ontologică şi binele funciar al lumii şi lasă vizibilă doar latura coruptibilă a acesteia, deci păcatul originar şi natura căzută a umanităţii. La naştere, arată

scriitorul într-o parabolă, copilul plânge, ceea ce ar trăda regretul nou-născutului că trebuie să se nască într-o condiţie decăzută, muritoare. În schimb, continuă parabola, Ham, fiul lui Noe, a râs la r>n «tPrf… ceea ce nu s-ar fi putut întâmpla fără ajutorul diavolului".

Râsul este însemnul demoniei care îl stăpâneşte pe omul modern, ce şi-a omorât Divinitatea şi s-a condamnat, prin aceasta, la anticreaţie.

Răceala. O altă manifestare caracteristică lui Adrian este o uriaşă răceală sufletească, o înspăimântătoare glacialitate afectivă. Lipsa căldurii este simbolul intelectualismului radical al personajului, pe care autorul îl vede din nou ca fiind emblematic pentru omul modern. Leverkiihn este stăpânit de pasiunea pentru discipline abstracte şi raţionale, precum matematica, metafizica, astronomia şi toate artele combinatorice. El sfârşeşte prin a alege compoziţia muzicală, deoarece „muzica ar fi cea mai cerebrală dintre arte". Răceala este consecinţa unui antisenzualism radical, a unei tainice aplecări spre ascetism intelectiv, a unui refuz al simţurilor şi senzaţiilor. Exacerbata sa luciditate îl face pe Adrian să îşi ucidă (să îşi refuleze) în mod programatic sentimentele, pe care nu le mai poate asuma cu ingenuitatea şi spontaneitatea romanticilor, spre exemplu. Răceala este un simbol al autocenzurii sub care trăieşte omul modern, al cărui intelectualism excesiv depreciază şi ridiculizează trăirile sufletului.

Glacialitatea este şi simbolul ordinii îngheţate pe care gândirea raţională, pozitivistă, o introduce în lume. Raţionalismul modern provoacă, după Thomas Mann, o mineralizare a organicului, a viului din natură, ştiinţa contemporană fiind inumană. În mod simptomatic, Leverkiihn îşi propune o cristalizare a sufletului într-o reţea logică. Modelul concret al unei asemenea geometrii interioare îi este oferit de experienţele cvasialchimice pe care le întreprinde tatăl său, Jonathan Leverkiihn, care face „speculaţii asupra elementelor" în cadrul unor experienţe de laborator ciudate, catalogabile drept

vrăjitoreşti în alte vremuri. Experimentul care îl hipnotizează pe Adrian este cel al cristalelor osmotice, constând în precipitarea aproape instantanee, aproape miraculoasă, a unei soluţii de sare în suspensie într-o reţea cristalină, asemenea unei flori anorganice care creşte văzând cu ochii. Pe marginea acestui fenomen, el va visa la un suflet organizat geometric, alcătuit nu din plante vii, ci din cristale osmotice. Imaginile organicului în opoziţie cu cele ale mineralului trimit la cele două regimuri ale psihicului uman teoretizate de Bergson: cel al sentimentelor (ce alcătuiesc o adevărată floră inconştientă vie şi în continuă transformare) şi cel al ideilor (ce alcătuiesc o reţea îngheţată şi moartă).

Tendinţa spre lege şi spre ordine perfectă este o metodă de sublimare a pulsiunilor şi a fantasmelor inconştiente, pe care Leverkiihn o va pune în practică în primul rând în arta sa.

Legea, spune el, orice lege, are un efect refrigerent, şi în muzică e cuprinsă atâta căldură de grajd, căldură bovină aş zice, încât poate că are nevoie de tot felul de legi refrigerente.

Aristotel susţinea că însuşi creierul este un aparat de răcire a sângelui prea încălzit al trupului. Cerebralitatea este pentru Adrian Leverkuhn garanţia desprinderii artei de trupesc şi materialitate, de sublimare a ei în spirit şi Logos. Pentru a se purifica, muzica are şi ea nevoie de o disciplină afectivă. Din cauza aceasta, Adrian admiră sistemul muzical imaginat de pastorul Beissel, constând într-o simplificare radicală a sistemului tonal şi armonic. În muzica inventată de acest (fictiv) pastor, nu există decât două feluri de sunete: sunetele-stăpâni (corespunzând silabelor accentuate ale versurilor cântate) şi sunetele-slugi (corespunzând silabelor neaccentuate). În ciuda primitivismului ei, Adrian apreciază la această concepţie faptul că „avea cel puţin un simţ al ordinii şi mai bine o ordine absurdă, decât niciuna”.

De altfel, sistemul lui Beissel este văzut de Thomas Mann ca emblematic pentru o anumită tendinţă a muzicii

secolului nostru, genial întrupată de un Igor Straviński – primitivismul, „tendinţa de a se recufunda în elemente, de a se admira în propriile sale principii originare”. Pe de altă parte, pentru a descrie sistemul muzical inventat de Adrian Leverkuhn, scriitorul apelează la trăsăturile unei alte mari şcoli din prima jumătate a secolului XX – dodecafonismul. În Arnold Schönberg, Thomas Mann vede un exemplu extraordinar pentru dorinţa modernă de ordine absolută, de cuantificare matematică a creaţiei. Adrian inventează un sistem în care construcţia structurii premerge creaţia propriu-zisă, în care compozitorul îşi defineşte întâi o gamă proprie şi abia apoi o umple cu substanţă muzicală. Cu alte cuvinte, întâi este creată forma şi abia apoi substanţa, ca în cazul unei broderii unde întâi este ţesută pânza şi abia pe aceasta sunt ţesute motivele decorative. Compoziţia arată astfel ca o creaţie în care niciun sunet nu evoluează la întâmplare, în care compozitorul deţine un control absolut asupra materiei eufonice. Melodia este echivalentul unui pătrat magic, reversibil, iar creatorul este un cabalist care manipulează Logosul. Muzica lui Adrian Leverkuhn împărtăşeşte aceeaşi obsesie a creaţiei totale, complete, cu Cartea lui Mallarmé sau Valéry.

În sfârşit, răceala afectivă este văzută de Thomas Mann ca un simbol al neantului demonic ce îl bântuie pe Adrian. Mizantropia protagonistului, „expresie a lipsei de căldură, de simpatie, de dragoste” faţă de cei din jur, este consecinţa simbolică a „morţii lui Dumnezeu”. Frigul interior trădează lipsa iubirii, pierderea contactului cu fiinţa, cu divinitatea, de la care emană harul. Rupt de Dumnezeu, omul modern repetă soarta lui Lucifer, izolat în ne-fiinţă, în întuneric şi frig, prins în Infern, în gheaţa Cocitului. Adrian Leverkuhn stă sub semnul acestui nihil modern, resimţit de Thomas Mann ca fiind de

— 4 – arHază de la Dumnezeu, nefiinţa şi frigul provin de la Celălalt. De aceea, întâlnirea lui Adrian cu diavolul este glacială, în încăpere lăsându-se un îngheţ neuman.

Muzica. După cum spuneam, muzica imaginată de

Thomas Mann pentru personajul său îmbină dodecafonismul lui Schönberg cu „primitivismul” lui Straviński. Or, dialectica ordine sistemic/primitivism exploziv este semnificativă în cel mai înalt grad pentru psihologia lui Adrian.

Pe de o parte, muzica sa are o dimensiune hiperraţională. Arta, spune personajul, are nevoie de o structură riguroasă, de un necontestat şi neîntrecut autor de sistem, de-un magistru al obiectivităţii şi al organizării, de ajuns de genial ca să poată stabili o coeziune între ceea ce se reconstituie, între arhaic dacă vrei, şi ceea ce este revoluţionar.

Componistica preia preocupările matematice ale lui Adrian, ea devine o mistică a notelor, a combinaţiilor muzicale, generând melodii pitagoreice şi astrale. Muzica de tip cabalistic este un simptom al inflaţiei intelectualiste a lui Leverkuhn, care aspiră să subordoneze raţiunii sistemice toate resursele afective şi izvoarele inspiraţiei inconştiente. Operele sale sunt guvernate de năzuinţa de a sesiza şi încadra într-o ordine oarecare esenţa magică a muzicii şi a o topi în raţiunea omenească.

De cealaltă parte, muzica sa are o dimensiune dionisiacă. În mod paradoxal, constată Adrian, sistemul cel mai riguros şi mai constrângător duce la o izbucnire a energiei primitive, nediferenţiate, haotice, vitale. Operele sale au o sălbăticie arhaică, o asemenea muzică este energia în sine, este energia însăşi, dar nu ca idee, ci în stare reală. Te obligă să reflectezi, e aproape o definire a lui Dumnezeu.

Rigoarea componistică provoacă, prin contrast, epifania unui numinosum, a unui fond sacru, resimţit ca un mysterium tremendum.

Prin aceasta, muzica, aşa cum o concepe Adrian Leverkuhn, devine un substitut al teologiei. Thomas Mann valorifică prin personajul său tema modernă a artei ca moştenitor al religiei, în acelaşi sens în care abatele Bremond apropia, într-un celebru studiu, rugăciunea şi poezia (Prière et poésie). Amândouă sunt nişte forme de

credinţă într-o entitate supranaturală, fie ea imanentă sau transcendentă, fie subterană sau celestă, în opoziţie cu scepticismul şi ateismul modern. Muzica preia funcţia religiei, Adrian Leverkuhn dezvoltând o adevărată mistică muzicală. Dacă teologia nu supravieţuieşte „morţii lui Dumnezeu”, muzica devine un mijloc de combatere a neantului. Adrian opune creaţia nihilismului, opune explozia dionisiacă vidului intelectual. Ea este o încercare de regăsire a sensului existenţei, a fiinţei, a absolutului.

Pe de altă parte, muzica se află la antipodul teologiei, pentru că cele două cultivă principii divine simetric opuse. Comportamentul religios presupune umilinţa în faţa lui Dumnezeu, smerenia, pietatea, recunoaşterea propriilor limite şi a faptului că adevărul se dobândeşte prin revelaţie divină. Creaţia muzicală, în schimb, presupune o trufie luciferică, revolta, apostazia, autodivinizarea artistului, care pretinde a-l concura pe Dumnezeu. În concepţia aceasta de sorginte romantică, geniul depinde nu de har, ci de autorevelarea umană, fiind o formă de demonie. De aceea, muzica lui Adrian este demoniacă, inspirată de un principiu tenebros şi infernal.

Aşa cum caracterul sistemic era un simptom al inflaţiei raţionale a protagonistului, la fel barbaria dionisiacă este un simptom al luării sale în posesie de către conţinuturile inconştiente. Cu cât rigoarea muzicii sale este mai mare, cu atât aceasta se demonizează şi devine vehiculul unor fantasme primitive.

Sistemul tău, observă Serenus, mi se pare făcut mai curând să topească raţiunea omenească în magie; Raţionalismul la care faci apel are în el multă superstiţie – o credinţă într-un demonism vag şi insesizabil.

Muzica apare ca manifestare a umbrei refulate ce iese victorioasă la suprafaţă. Teama de demonie explică îndelunga ezitare a lui Leverkuhn de a se dedica muzicii, personajul intuind parcă avertismentul pe care îl primea Faust înainte de a face pactul cu diavolul: O homo fuge!

Muzica joacă în cazul lui Adrian Leverkuhn acelaşi rol cu magia, necromanţia şi toate artele demonice în care

se iniţiază Faust în urma pactului cu Mefisto.

Eu personal, mărturiseşte protagonistul, am considerat totdeauna muzica o legătură magică între teologie şi atât de amuzantele matematici. De asemenea, muzica înglobează multe dintre operaţiile şi cercetările asidui, meticuloase ale alchimiştilor şi necromanţilor de pe vremuri, tot sub semnul teologiei şi ele, dar în acelaşi timp şi al emancipării şi al apostaziei – muzica era apostazie, dar nu de la credinţă, asta n-ar fi fost posibil, ci înăuntrul credinţei; apostazia este un act de credinţă şi totul este şi se petrece întru Domnul, mai ales răzvrătirea împotriva lui.

Mihail Bulgakov sugerează şi el, în Maestrul şi Margareta, că pactul cu diavolul este o modalitate paradoxală de salvare din pericolul mult mai mare al ateismului.

Şi în cazul lui Adrian Leverkuhn, Thomas Mann dezvoltă aşadar imaginea artistului care creează în virtutea dialecticii „inflaţie raţională/posesie demoniacă”, a principiului enantiodromiei psihice. Protagonistul îmbină în muzica sa dodecafonismul lui Schönberg şi primitivismul lui Straviński, fiind un „magistru revoluţionar-arhaic”, ce exprimă tendinţele profunde ale epocii: nevoia de ordine (ce stă la baza mentalităţii totalitare) şi dorinţa de spargere (aflată la baza instinctelor războinice şi barbare ale secolului nostru). O asemenea artă se vrea o soluţie la criza culturii moderne, o „remediere într-o epocă de convenţii năruite şi de dizolvare a tuturor obligaţiilor”.

Boala. Tema bolii îşi găseşte în acest ultim roman al lui Thomas Mann deplina înflorire. Scriitorul german dezvoltă toate latenţele temei într-o ecuaţie complexă cu trei termeni: demonie, genialitate, boală.

Relaţia genialitate-demonie este de sorginte romantică. Arta era concepută de romantici ca o revoltă titanică în faţa canoanelor raţionale, ca un pact cu diavolul în vederea obţinerii accesului la resursele abisale din propriul inconştient.

În splendoarea reflectată de genialitate, spune

Thomas Mann, simţim o teamă, ceva iraţional şi demonic, ca şi cum între geniu şi forţele întunericului ar exista legături malefice.

Relaţia genialitate-boală a fost elaborată de Nietzsche şi de scriitorii „decadenţi" din ultima parte a secolului al XIX-lea, obsedaţi de ideea morţii termice a universului şi a degradării universale, inclusiv a civilizaţiei şi a rasei umane. Reluând meditaţiile din Muntele vrăjit, scriitorul susţine că sănătatea n-a avut niciodată prea mult de-a face cu intelectul şi cu arta; e mai curând într-un anume contrast cu ele; geniul este o formă de forţă vitală profund înrădăcinată şi încercată în boală, din boală creând şi prin ea devenind creatoare.

Personajul Adrian Leverkuhn este imaginat după modelul unor mari creatori bolnavi de sifilis (Hölderlin, Leopardi, Nietzsche, Eminescu) la care maladia a provocat, înainte de prăbuşirea finală, perioade de intense revelaţii.

Ceea ce introduce Thomas Mann în acest sistem, folosind genialitatea ca termen comun, este relaţia demonie-boală (nebunie). Printr-o corelaţie simplă, el uneşte ceilalţi doi termeni liberi ai celor două ecuaţii, făcând din sifilis un instrument demonic. Prin aceasta, el reactivează o asociaţie simbolică de natură arhaică, gândirea magică şi cea mitică percepând boala ca pe o luare în posesie de către duhuri necurate, ce trebuie exorcizate în vederea vindecării. Sifilisul, în special, ca boală venerică, a fost văzut în epoca medievală ca o pedeapsă pentru păcatul desfrânării (asemenea satanizări ale unor boli sunt active şi în ziua de azi, când SIDA a fost fantasmată ca o pedeapsă pentru homosexualitate).

Pentru cerebralul Adrian Leverkuhn, al cărui intelectualism ia valenţe mortificatoare şi ascetice, Erosul nu putea să apară decât ca un păcat capital. Scena în care protagonistul are un contact sexual cu o prostituată bolnavă de sifilis este intenţionat scrisă de Thomas Mann într-un stil arhaizant, de carte populară, în decor şi atmosferă medievale, în care tentaţia simţurilor este

culpabilizată şi văzută ca o cedare în faţa păcatului. Demonizată, lumea cărnii este privită printr-un filtru negativ, ce face ca bordelul să pară o cloacă infernală, Esmeralda – supranumită Hetaera (hetaira, curtezana) de Adrian – să apară ca o „tartoriţă", proxenetul – „prietenul şi peştele Esmeraldei" să fie numit „diavolul", iar sifilisul („dragostea şi otrava") să fie echivalat, după modelul săgeţii de iubire trase de Cupidon, cu o „săgeată care îndrăgosteşte şi ucide", aruncată de arhidemonul Sammael, „îngerul otrăvii".

„Căderea în păcat" a lui Adrian este o metaforă pentru luarea în posesie a conştiinţei sale hiperlucide de către simţuri.

Cea mai trufaşă cerebralitate, comentează Thomas Mann în spirit jungian, este mult mai expusă să se pomenească absolut dezarmată în faţa instinctului gol-goluţ, să-i cadă pradă în condiţii pur şi simplu ruşinoase.

După cum o demonstraseră şi personajele din Muntele vrăjit şi Moartea la Veneţia, raţiunea cea mai orgolioasă este cea mai predispusă la fenomenele de posesie (hipnoză, spiritism etc.); în cazul lui Leverkiihn, se adevereşte că „niciodată sângele tinereţii nu s-aprinde cu-atâta desfrânată nesăbuinţă ca seriozitatea lovită de sminteală".

Totuşi, cazul acestui Faust muzician este mai complex, deoarece Adrian nu cedează pur şi simplu unei dorinţe irezistibile, ci se contaminează în mod voluntar, în cunoştinţă de cauză.

Ce poftă smintită, se întreabă Serenus, ce voinţă de sfidare temerară a lui Dumnezeu, ce pornire de a îmbrăţişa, în sfârşit, ce năzuinţă adâncă şi tainică spre zămislire demoniacă, spre o modificare chimică a fiinţei sale, care ar fi putut aduce moartea, s-a manifestat atunci, de l-a făcut pe cel prevenit să nesocotească prevenirea şi să stăruie în dorinţa de a poseda acest trup?

Contaminarea nu este atât un act necugetat, cât o revoltă luciferică, o apostazie. Leverkiihn alege boala şi moartea în locul sănătăţii şi al vieţii pentru a câştiga

inspiraţia, pentru a ieşi din sterilitate şi paralizie creatoare, din imensul plictis intelectual ce îl macină, pentru „a birui dificultăţile paralizante ale timpului, a câştiga cutezanţa barbariei înnoitoare”.

Karl Jaspers a demonstrat că nebuniei (în particular, celei de natură sifilitică) îi premerge o perioadă de potenţare extraordinară a capacităţilor cerebrale. Spirocheţii care urcă în creier îi provoacă i «i A-ior, îi „mitiarM pWatia spirituală. Creierul îi aşteaptă, îi atrage, îi doreşte, scrie Thomas Mann, aşa cum Leverkiihn aşteaptă vizita diavolului, care să pună capăt plictisului şi dezabuzării şi să permită spargerea normalităţii (mediocrităţii). Infecţia are şi ea un efect ambivalent enantiodromic. Pe de o parte, ea provoacă o „cristalizare osmotică” a creierului, o mineralizare a florei mentale, o îngheţare a „căldurii de grajd” a sufletului. De cealaltă parte, ea are efectul opus, de „foc sub cazan”, care determină ieşirea din amorţeală, timiditate, oboseală şi dezabuzare creatoare. Nu întâmplător, artistul este comparat cu Mucenicul Ioan, martirizat prin fierbere într-un cazan cu ulei, imaginea trimiţând şi la trepiedul delfic din Faustul lui Goethe, obiect magic pe care Pythia urcă pentru a profeţi inspirată de Apollo, la fel cum apa din ceaun fierbe sub efectul focului de dedesubt. Infecţia este văzută aşadar că o formă de inspiraţie infernală:

O atare inspiraţie nu-i de la Dumnezeu, care prea lasă multe în seama raţiunii, e numai de la diavol, adevăratul domn şi stăpân al entuziasmului.

În registrul medievalizant ales de Thomas Mann, arta dionisiacă apare ca o artă diabolică, pe care noul Doctor Faust o dobândeşte printr-un contract simbolic.

Pactul cu diavolul. Scena pactului este înfăţişată în capitolul al XXV-lea, constituind o axă de simetrie a romanului, ce desparte perioada de formaţie a protagonistului de cea de creaţie demonică. În virtutea ecuaţiei tripartite descrise mai sus, pactul faustic se pune la Thomas Mann în următorii termeni: geniul asumă în mod deliberat boala (nebunia), în schimbul descătuşării

inspiraţiei dionisiace, clarvizionare. La fel ca în legendă, pactul este semnat cu sânge (în sensul, adaptat la epoca modernă, de seropozitivitate contractată de protagonist) pentru o perioadă de 24 de ani, „timp măreţ, o nebunie de timp, timp îndrăcit, în care-ţi merge strălucit şi arhistrălucit”, „timp diabolic şi genial”.

În urma pactului, Faust este purtat de Mefisto prin Univers, pentru a i se dezvălui tainele Creaţiei. Graţie infestării, Adrian Leverkiihn cucereşte o acuitate şi o profunzime sporită a spiritului, devine sensibil la dimensiuni inaccesibile până atunci, ca şi cum în minte i s-ar fi deschis ferestre spre regnuri stranii şi exotice. El explorează infinitul astral, se lasă vrăjit de speculaţiile cosmologiei contemporane, neeuclidiene şi relativiste. Prin „cristalizarea osmotică” a creierului, compozitorul intră în rezonanţă cu lumi necunoscute umanismului antropocentric, pe care, pentru a sugera dezumanizarea presupusă de abstracţiunile ştiinţifice moderne, Thomas Mann le aşază sub semnul neantului demonic:

Incomensurabilul extrauman nu duce la pietate, e o răutate satanică, o blasfemie, o nelegiuire nihilistă.

În egală măsură, Adrian studiază nu doar spaţiul cosmic, simbol al intelectului transcendental, ci şi adâncul marin, simbol al inconştientului. Despre formele şi făpturile acestor abisuri, el vorbeşte cu o intimitate de iniţiat, ca şi cum cunoştinţele i-ar fi fost predate şi / demonstrate de cineva din interior, de un daimon.

La fel ca în Fraţii Karamazov, diavolul nu mai are o necondiţionată realitate obiectivă, el este tratat de scriitor ca o halucinaţie a protagonistului, ca un complex psihic; mai exact, ca o personificare a umbrei. Scena întâlnirii cu diavolul evoluează pe graniţa dificilă şi labilă dintre realitate şi delir, surprinzând mecanismele prin care umbra este proiectată asupra unei figuri mitice şi clivată de conştiinţa eroului. Câtă vreme va reuşi să vadă în diavol o fantasmă proprie, Adrian va rămâne în limitele normalităţii; atunci când, spre finalul romanului, va începe să vorbească despre diavol ca despre o prezenţă reală,

acest comportament va fi un simptom al evoluţiei sale spre demenţa finală.

Thomas Mann îşi pune permanent eroul între două oglinzi paralele de interpretare – una psihologică şi alta metafizică –, ce se reflectează şi se luminează reciproc. Procesele psihologice ale inflaţiei raţionale şi ale posesiei de către umbră sunt simultan decodate ca procese metafizice, ca îndepărtare de Dumnezeu şi ca pact cu diavolul. Răceala intelectuală, sugerează scriitorul, se datorează izolării orgolioase (luciferice) a protagonistului în sine însuşi, ceea ce duce la pierderea iubirii, a căldurii, a harului divin. Entuziasmul demonic cucerit în compensaţie nu poate fi păstrat decât cu preţul radicalizării acestei izolări. „A iubi nu-ţi e îngăduit”, „te vei lepăda de tot ce-i făptură vie”, îl previne diavolul prezentându-i condiţiile pactului.

Şi, într-adevăr, în virtutea contractului simbolic cu Satana, contract ce descrie de fapt procesele alchimiei psihice prin care trece personajul, Adrian se va îndepărta tot mai mult de lume. El părăseşte societatea citadină şi îşi alege ca reşedinţă un conac la ţară, greu accesibil, unde creează în singurătate (din nou este transparentă trimiterea la Nietzsche, care fugea de marile oraşe şi prefera staţiunile alpine). Apoi, printr-un plan „diabolic”, respinge simultan prietenia şi iubirea din viaţa sa, atunci când simte că acestea ar putea să-l scoată din singurătatea infernală în care trăieşte. Spre deosebire de Faustul lui Goethe, aflat în permanentă căutare a eternului feminin, care îl va şi salva, Leverkuhn se sperie de iubirea pe cale de a înflori între el şi frumoasa Marie Godeau. Pentru a o înlătura, el îl manipulează pe Rudi Schwerdtfeger, prietenul său cel mai apropiat şi mai incomod, trimiţându-l să o peţească pe Marie în numele său. Compozitorul

— X””. j. „”; „o-oaata «prinariul Marc-Tristan-Isolda şi al poţiunii magic-otrăvite, ştiind că filfizonul Rudi nu va rezista să nu îi facă avansuri femeii peţite. Într-adevăr, Rudi se îndrăgosteşte de Marie Godeau, lucru care se va dovedi fatal, amanta sa ucigându-l într-un acces de gelozie.

Dar pierderea cea mai tragică pe care trebuie să o suporte Leverkuhn în schimbul geniului creator este cea a nepotului său Nepomuk. Dacă înlăturarea iubitei şi a prietenului fusese oarecum tainic dorită, moartea copilului este resimţită ca un preţ blestemat. Protagonistul are impresia că influenţa sa malefică este cea care îl ucide pe Nepomuk, în virtutea condiţiei impuse de diavol de singurătate absolută. Lui Adrian Leverkuhn, demon al râsului, îi este interzisă orice apropiere de Nepomuk, adevărat înger al bucuriei şi al iubirii. La fel ca în cazul lui Tadzio, în figura angelicului nepot transpare arhetipul copilului divin. Întâlnirea cu Nepomuk îi provoacă lui Adrian impresia unui numinosum, senzaţia apariţiei copilului pe pământ, sentimentul c-a fost „pogorât de sus” şi, repet, acela de purtător de solie, legănându-ţi raţiunea într-o lume de vis, alogică, cu sclipiri de teologie creştină.

Mesajul pe care îl primeşte compozitorul prin făptura nepotului său este cel al mântuirii, aşa cum Faust era chemat la pocăinţă de un bătrân înţelept. În baza asociaţiilor mitice provocate în el de figura iradiantă a copilului, Adrian îl compară cu Echo, cu Ariel, dar mai ales cu Iisus pruncul, cu Mântuitorul venit să se roage pentru toţi cei pierduţi.

Nepomuk ar trebui să joace acelaşi rol soteriologic ca Euphorion pentru Faust, oferindu-i protagonistului sentimentul renaşterii într-o nouă ipostază, pură, nemuritoare. Or, moartea lui Nepomuk spulberă orice speranţă a lui Adrian de a ieşi din cercul demonic al creaţiei. La fel ca în cazul lui Aschenbach, arta nu îi aduce lui Leverkuhn sentimentul împlinirii şi al plenitudinii interioare. Dispariţia copilului consfinţeşte eşecul compozitorului în realizarea sinelui. Calea demonică nu duce spre împlinirea de sine, spre fiinţă, ci spre distrugere, spre nebunie şi neant. Răsturnând sensul goethean al apoteozei într-unul al eşecului creatorului, Thomas Mann sugerează condiţia tragică a omului modern, al cărui raţionalism ateu are aceeaşi semnificaţie cu o damnare demonică. Disperarea absolută şi totală, fără speranţă, a

lui Leverkuhn după moartea lui Nepomuk este emblematică pentru pesimismul dramatic, pentru criza iremediabilă şi angoasa ce stăpânesc sufletul modern.

Pierderea intuiţiei sacrului, a divinului din om, a adus umanitatea contemporană la nimicul metafizic. De aceea, ca exponent al paradigmei moderne, Leverkuhn simte nevoia să fie un anti-Beethoven, aşa cum Thomas Mann scrie un Faust anti-Goethe. Dacă Simfonia a IX-a beethoveniană se încheia, la fel cu poemul lui Goethe, cu un mesaj al speranţei şi al bucuriei, ultima compoziţie a lui Adrian Leverkuhn este o Lamentaţie a doctorului Faust, un strigăt de spaimă al omului modern.

Ce-i bun şi nobil, ceea ce e omenesc, notează compozitorul într-un act de luciditate, nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu voi lua înapoi.

Arta sa genială, prin opere precum Apocalipsis cum figuris şi Lamentaţia doctorului Faust, exprimă sentimentul prăbuşirii iremediabile în abis. La cina cea din urmă, la care, asemenea lui Faust, Adrian îşi convoacă prietenii înainte de a cădea în demenţa sifilitică finală, ultimele sale cuvinte exprimă un mesaj de disperare. În timp ce, înaintea morţii, Iisus le cerea discipolilor „Vegheaţi cu mine!”, aducând prin aceasta promisiunea vieţii veşnice, noul doctor Faust le urează prietenilor „Dormiţi în pace!”, ca o chemare a neantului etern.

Leverkuhn şi Germania. Thomas Mann a gândit destinul eroului său într-un „paralelism simbolic” cu evoluţia Germaniei din prima jumătate a secolului XX. Structural, romanul se desfăşoară pe două planuri temporale paralele: timpul narat (viaţa lui Leverkuhn) şi timpul narării acesteia de către Zeitblom (cel de-al doilea război mondial). Între cele două planuri se ţes corespondenţe continue, astfel încât Serenus ajunge să povestească prăbuşirea lui Adrian în momentul în care Germania nazistă este înfrântă. Prin intermediul personajului, scriitorul întreprinde o extraordinară analiză a sufletului german, a mecanismelor mentalităţii colective. Ceea ce i se întâmplă compozitorului are un corespondent

în istoria naţională. Inflaţia raţională, exprimată în cazul lui Adrian prin sistemul muzical dodecafonic, corespunde, în cazul Germaniei, ideologiei totalitariste a naţional-socialismului. Posesia demonică, manifestată prin componenta arhaic-primitivă a muzicii lui Adrian, are corespondent în tendinţele agresiv-războinice ale regimului hitlerist. Iar nebunia protagonistului îşi găseşte oglinda în catastrofa cu care se încheie războiul nazist.

Prin Adrian Leverkuhn, Thomas Mann demontează identificarea de tip eroic a Germaniei învinse în primul război mondial cu figura Faustului învingător al lui Goethe, propusă de Spengler în Declinul Occidentului. Comentând tipologia omului faustic spenglerian, André Dabezies observa:

Cuplul format de Faust şi de omul faustic [le] permite [germanilor] o identificare la un dublu nivel: pe de o parte cu omul faustic învins, dar şi, prin intermediul acestuia, cu Faustul învingător al lui Goethe. Ţara trecuse prin patru ani de eforturi în aşteptarea victoriei. Înfrângerea din 1918 ruinează această mare speranţă, provoacă o cădere a tensiunii psihologice, o prăbuşire morală insuportabilă. Printr-un proces compensatoriu bine cunoscut, victoria devenită imposibilă este proiectată asupra eroului; idealul devenit de neîmplinit continuă să mişte inimile, împins la infinit şi în acelaşi timp fixat şi consacrat prin această proiecţie mitologică. În totul, Germania proiectează în itinerarul omului faustic din Declinul Occidentului întreaga istorie (chiar şi geneza) înfrângerii sale eroice. Procesul de identificare mitică este evident şi îi vom găsi numeroase manifestări în anii ce vor urma: Germania începe să caute cheia istoriei sale nefericite în destinul lui Faust. În felul acesta, folosind alibiul acestei „consolări pe care epoca noastră o aştepta”, în mentalitatea colectivă se aclimatizează un refuz al realităţii, un vis de revanşă ce poate conduce la cele mai îngrozitoare întâmplări.

Romanul lui Thomas Mann deconspiră tocmai acest mit compensatoriu cu efecte nocive; iată de ce Adrian Leverkiihn compune un Imn al disperării opus

beethovenianului Imn al bucuriei, iar Doctor Faustus este o retractare a Faustului goethean. Construit după modelul lui Nietzsche, personajul ridică destinul acestuia, sfâşiat între entuziasm genial (vezi elogiul muzicii lui Wagner ca triumf al vitalităţii germane din Naşterea tragediei) şi prăbuşire psihotică, la rangul de emblemă a germanităţii.

În perioada de după război, aflat în Statele Unite, Thomas Mann şi-a propus să înţeleagă şi să explice mentalitatea care a făcut posibilă ascensiunea şi explozia fascismului nu doar prin Doctor Faustus, ci şi prin jurnalul Cum am scris Doctor Faustus sau prin eseul intitulat Germania şi germanii. Diavolul, notează el, este o figură specific germană: Reichul a făcut, în fond, prin nazism un pact diabolic prin care şi-a vândut sufletul pentru a câştiga puterea asupra lumii, fapt ce i-a atras damnarea. În observaţiile sale, romancierul se întâlneşte cu analizele lui Jung pe aceeaşi temă din Wotan şi După catastrofă, pactul cu demonul fiind înţeles de psihologul elveţian ca o izbucnire agresivă a umbrei colective. Cum s-a ajuns la această decompensare a umbrei?

Originea problemei se află în pozitivismul secolului al XIX-lea. Raţionalismul excesiv şi orgolios a provocat „moartea lui Dumnezeu" şi instalarea mentalităţii atee. Prin demitizarea religiei, canalele de comunicare cu inconştientul colectiv au fost închise, ceea ce a determinat o refulare tot mai masivă a fantasmelor iraţionale, o creştere a umbrei. Această presiune crescândă a refulatului genera „pofta de-a ne smulge din constrângere, din claustrarea în urâţenie", nevoia de străpungere a normelor opresive ale realităţii înguste. Conştiinţa înfiată a Europei a început să fie bântuită de fenomene de posesie colectivă: basme, himere, năluciri, în care Thomas Mann identifică elemente de fixaţie şi de manipulare a maselor. Religia refulată se întoarce sub forma unor mitologii atee, puse în slujba ideologiei şi politicii: mitul rasei alese, mitul supraomului, sentimente şi speranţe mesianice legate de figura eliberatorului (Führerul) etc. Naţional-socialismul este un fenomen de posesie naţională, o stare sufletească

generată de ameninţarea încătuşării, de otrava solitudinii, de timida stângăcie provincială, de o nevroză sufocantă, de un satanism mut.

Or, frustrarea şi refularea au sfârşit printr-o decompensare colectivă incontrolabilă. Transpuse în codul mitului faustic, războiul mondial îi apare lui Thomas Mann ca o uriaşă noapte valpurgică, în care Europa este spaţiul sabatului, fascismul este posesia demonică, Führerul este Marele Ţap, Germania este „închisoarea noastră", „balamucul nostru", iar înfrângerea şi distrugerea ţării sunt asimilate damnării şi prăbuşirii în Infern a lui Faust. Obsedat de personaje care urmează dialectica inflaţie-defulare, Thomas Mann a făcut din Adrian Leverkiihn omul faustic prin excelenţă, care ilustrează măreţia şi decăderea orgoliului uman. Romanul se încheie în tenebrele umbrei, cu speranţa unei renaşteri purificate de rău: Germania, cu roşul ofticii în obraji, se clatină ameţită pe culmile triumfurilor sale sălbatice, pe cale de a cuceri lumea mulţumită unui pact semnat cu sângele ei, pe care era hotărâtă să-l ţină. Astăzi se prăbuşeşte, sugrumată de demoni, acoperindu-şi un ochi cu palma, iar cu celălalt privind, rătăcită, ororile, rostogolindu-se din deznădejde în deznădejde. Când va ajunge oare în fundul abisului? Când oare, din paroxismul unei disperări fără scăpare, vor miji – miracol incredibil – zorile speranţei? […] Fie-i Domnului milă de sărmanele voastre suflete, prietenul meu, patria mea.

Note

1. Thomas Mann, Moartea la Veneţia, traducere de Lazăr Iliescu şi Al. Philippide, EPLU, Bucureşti, 1965.

2. Thomas Mann, Muntele vrăjit, traducere de Petru Manoliu, Editura Rao, Bucureşti, 1994.

3. Thomas Mann, Doctor Faustus, traducere de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, EPLU, Bucureşti, 1966.

Capitolul 10

Despre anarhetipuri

Imaginarul, azi

Ştiinţa modernă a imaginarului a fost întemeiată la jumătatea secolului trecut prin studiile lui Ernst Cassirer, C.G. Jung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbin sau Gilbert Durand. Care ar mai fi însă relevanţa acestor cercetări în contextul actual, în lumea noastră postmodernă? În ce măsură provocările epocii şi ale societăţii noastre actuale fac necesară o nouă metodologie sau chiar inaugurarea unei noi dimensiuni de cercetare a imaginarului?

Este cunoscut faptul că unul dintre simptomele postmodernităţii este pierderea certitudinii ontologice sau, mai precis, a încrederii în sistemele care fundamentează ontologia. Marile scenarii explicative ale metafizicii sau ale ştiinţei au fost deconspirate ca simple construcţii intelectuale, ca naraţiuni mitologice. Relativismul postmodern neagă posibilitatea ca vreun sistem, de orice natură, să fie capabil să atingă sau să formuleze un adevăr final. Trăim într-o epocă dominată de o „ontologie slabă", în care conceptele grele ale religiei, metafizicii şi ştiinţei au fost dereificate şi desubstanţializate. Am ajuns să acceptăm că viziunile asupra lumii formulate de diverse culturi, grupuri, curente, mişcări sau personalităţi sunt echivalente şi au o egală importanţă pentru grupul respectiv. Suntem pe cale de a pierde reflexul de a valoriza în termeni de adevărat/fals concepţiile despre lume diferite de ale noastre. Viziunile materialiste, pozitiviste, atee nu dispun de mai multe argumente de certificare şi validare decât viziunile religioase, mitologice, şamanice sau de altă natură.

În aceste condiţii, mai important decât a ne întreba care dintre aceste viziuni deţine adevărul absolut este a cerceta adevărurile fiecăreia dintre ele. Şamanismul de toate formele, mitologiile antice, religiile şi misticile asiatice, cultele de mistere, monoteismele iudaic, creştin şi islamic, gnozele, disciplinele oculte, metafizicile filosofice, teoriile ştiinţifice, viziunile artistice, toate aceste sisteme construiesc câte o imagine coerentă asupra lumii, care funcţionează în baza propriei consistenţe şi satisface, în

mod evident, nevoile cognitive, axiologice, afective, metafizice sau estetice ale unor grupuri sau indivizi. O ştiinţă (post) modernă a imaginarului are de cercetat aceste construcţii vizionare în chiar calitatea lor de elaborări imaginare, ce servesc drept lentile cognitive şi decupaje simbolice şi noţionale ale realităţii. În plus, unităţile din care sunt ele asamblate – adică imaginile, simbolurile, mitemele, figurile arhetipale ce alcătuiesc „cărămizile" construcţiei fantasmatice – formează o adevărată „imago-sferă", ceea ce Henry Corbin numea mundus imaginalis. Relaţia dintre om şi mediul fizic nu (mai) poate fi concepută ca un raport nemediat, umanitatea şi lumea se întâlnesc pe interfaţa extraordinar de complexă a reprezentărilor imaginare.

Deconspirarea naraţiunilor metafizice explicative mută accentul de pe cercetarea esenţialistă pe o cercetare nominalistă. Rezultatul este o pierdere progresivă a reperelor de certificare a realităţii, un colaps al sentimentului de siguranţă ontologică. În ultimele decenii, în afară de scepticismul sau chiar antirealismul unor filosofi postmoderni, cum sunt Nelson Goodman1, Hilary Putnam2 sau Humberto Maturana3, la această mutaţie au contribuit într-o bună măsură două domenii cu evoluţii spectaculoase. Pe de o parte, este vorba de redescoperirea şi revalorizarea practicilor şamanice de către diverse mişcări „contraculturale" – hippy, flower power, psihedelism, New Age etc. „Neoşamanismul" contemporan subminează masiv principiul pozitivist al realităţii şi îşi propune să spargă porţile percepţiei spre planuri sau realităţi paralele. Viziunile halucinogene, transele induse prin diverse tehnici (muzică, dans etc), diverse forme de iniţiere religioasă care au înflorit în perioada actuală au inspirat o artă, o muzică, o pictură, o literatură în care halucinaţia şi visul, sinestezia şi fantasmele dirijate sunt forme de explorare a unor dimensiuni necunoscute ale fiinţei umane (şi poate şi ale lumii). Indiferent cum judecăm aceste manifestări – ca o reîntoarcere la un iraţionalism nociv, ca o reemergenţă a laturii religioase

refulate de raţionalismul modern, ca o revitalizare sau o respiritualizare a unei umanităţi ameninţate de sterilizare –, ele sunt nişte fenomene sociale şi culturale reale, pe care trebuie să le cercetăm şi să le înţelegem tocmai pentru a nu le scăpa de sub control şi a nu ne rătăci în labirintul periculos al fanatismelor şi misticismelor de tot felul.

Cealaltă evoluţie postmodernă care a dus la fisurarea încrederii în ontologie este explozia informaţională. Dezvoltarea bazei tehnologice a computerelor permite apariţia şi rularea unor programe tot mai puternice de reconstrucţie şi simulare a realităţii. Se vorbeşte tot ei rip nu Hhersnatiu, de lumi virtuale care concurează lumea reală. îmbunătăţirile progresive aduse viziunilor cibernetice dinamitează rând pe rând criteriile de verosimilitate prin care noi distingem realitatea curentă de cea fictivă. Aceste simulări sunt pe cale de a deveni atât de performante, încât în curând vor trece cu succes testele de verificare şi certificare prin care omul diferenţiază între real şi virtual. Criteriul substanţialităţii sau esenţialităţii ontologice devine irelevant, iar imaginile cibernetice tind să se regăsească pe acelaşi plan cu reprezentarea curentă pe care o avem asupra Universului. Cel puţin această posibilitate a ajuns să fascineze şi să obsedeze. Cele mai rapide exemple pe care le pot da aici sunt câteva creaţii cinematografice din ultimii ani, în care intriga „de succes” este nici mai mult, nici mai puţin decât problema epistemologică a consistenţei realităţii. Matrix, eXistenZ, The Thirteenth Floor (Etajul 13), Dark City (Oraşul întunecat), Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Strălucirea eternă a minţii neprihănite), Vanilia Sky (Vanilia Sky – Deschide ochii) aduc la zi, în imagistica şi în vocabularul ştiinţei contemporane, vechea temă a lumii ca iluzie sau ca o construcţie a minţii noastre. La fel cu doctrinele neoşamanice, filmele acestea se joacă pe ideea că suntem prizonierii unei ficţiuni colective (indiferent cine o regizează, o divinitate antropomorfă sau una cibernetică), în spatele căreia se află o metarealitate

necunoscută, care îndeamnă la o „trezire”. Chiar dacă nu vor duce la descoperirea unor lumi paralele, asemenea explorări prin simulare informatică vor lămuri multe lucruri asupra modului de funcţionare a creierului uman şi a sistemului reprezentaţional şi cultural secretat de acesta. Cercetările actuale asupra imaginarului nu mai pot ignora revoluţia pe care informatica este pe cale să o producă în viziunea noastră asupra lumii. Fenomenul de dezontologizare nu vizează doar filosofia, literatura, arta sau cultura în sens restrâns. El atinge şi comportamentul nostru social. Revoluţia informatică are repercusiuni masive în modul de construcţie şi de funcţionare a societăţii actuale. Toate cercetările contemporane subliniază rolul sporit pe care îl are mass-media în crearea reprezentării despre ceilalţi şi a identităţii noastre individuale şi de grup. Pe măsură ce releele vizuale de comunicare la nivel planetar (publicitate şi reclame, imagini de film, televiziune sau Internet etc.) tind să înlocuiască formele mai vechi de comunicare (prin contact direct între indivizi sau grupuri, orală, scrisă etc), părerile pe care oamenii şi le fac despre diverse lucruri depind tot mai mult de imaginea pe care o primesc despre ele. Exemplele abundă: campaniile electorale devin tot mai pronunţat campanii de imagine, războaiele postmoderne sunt războaie informaţionale (în care în bună măsură atât actanţii, cât şi publicul asistă la imagini pe calculator), nevoile de consum sunt dirijate prin sistemul de reclame, modele şi gusturile sunt formate prin canalele mediatice, cultura tinde să se rezume la imaginile televizate etc.

Nu este nevoie să culpabilizăm sau să satanizăm o asemenea evoluţie, ea este un fenomen real, provocat de posibilitatea şi de necesitatea de globalizare şi distribuire instantanee a informaţiei. Cercetarea imaginarului în epoca actuală îşi poate însă propune studierea mecanismelor de comunicare prin imaginile mediatice, chiar şi numai pentru a le lămuri şi supraveghea pericolele. Unul dintre aceste riscuri este cel al manipulării ideologice, cu atât mai periculos cu cât

distribuţia imaginilor impregnate cu diverse mesaje liminale este mai largă. Un altul este riscul unei sărăciri fantasmatice a umanităţii, transformată într-o masă de consumatori de imagini superficiale, stereotipe, lipsite de profunzimea simbolică şi afectivă necesară unei bune funcţionări a imaginarului colectiv şi sănătăţii mentale a societăţii.

Subiectul multiplu şi imaginaţia

Abordările şi metodele care să permită deconstrucţia imaginarului mediatic contemporan nu lipsesc. Ceea ce îmi propun însă aici este să merg dincolo de fenomene, de manifestările concrete, la nucleul generator, la structura bazală a imaginaţiei omului actual. Ca o primă aproximare, voi apela la distincţia dintre modernitate şi post-modernitate, chiar dacă, aşa cum voi sugera în final, conceptul de „anarhetip" pe care voi încerca să-l introduc se conjugă nu atât cu postmodernismul, ci cu ceea ce începe să se întrevadă după acesta, cu o post-postmodernitate ce a nu a primit deocamdată un nume. În 10 studii de arhetipologie am încercat să arăt că una din trăsăturile definitorii ale modernităţii a fost încercarea de a distinge şi de a izola compartimentele spiritului şi disciplinele umaniste corespunzătoare. Titu Maiorescu, la noi, a fost promotorul separării esteticului de psihologic, religios, social, etic, pentru o mai bună delimitare şi definire a specificului fiecăruia4. Salutară şi productivă pentru clarificarea statutului literaturii şi artelor, această atitudine trădează totuşi o anumită „maladie" (în sensul lui Noica) a spiritului modern, o compulsiune spre discriminare şi izolare. Într-o analiză percutantă, Bruno Latour arată că modernitatea poate fi văzută ca un proiect de impunere a purităţii şi de anulare a ambiguităţilor şi a paradoxurilor. În spaima lor faţă de hibrizi şi compuşi, gânditorii moderni au folosit opoziţiile şi taxonomiile pentru a separa fenomene care în realitate funcţionează simbiotic. Natura şi cultura, mintea şi corpul, ştiinţa şi arta, masculinul şi femininul au devenit astfel polii unor dihotomii în cele din urmă sterilizatoare5.

Din suita acestor schizomorfisme face parte şi distincţia între conştiinţă şi inconştient operată de psihanaliză şi în general de psihologia secolului XX. Alan Bleakley sugerează că postularea inconştientului, deşi este o recunoaştere a existenţei unor activităţi psihice necontrolate de eu, reprezintă în acelaşi timp o modalitate de izolare şi clivare a acestora. Psihologia modernă are la bază utopia purităţii raţiunii, care trebuie ferită de contaminarea cu iraţionalul, cu nebunia, cu instinctele, cu componenta animală din noi6. Spaima de celălalt, aflat în noi sau proiectat în alţii, a creat angoasele de alienare atât de specifice modernităţii. Atunci când deplânge schizoidia (je est un autre"), rupturile, pierderea de sine, înstrăinarea, omul modern se comportă în funcţie de un ideal al subiectului unic, centrat, nedespicat.

Provocării multiplicităţii, modernitatea i-a opus o serie de proiecte ale unificării personalităţii, ale de-diferenţierii, cum le numeşte Fredric Jameson7. Sunt simptomatice în acest sens teoriile lui C.G. Jung, Lucian Blaga sau Mircea Eliade, conform cărora omul are nevoie de-o recentralizare, se construieşte pe „axa eu-sine", atinge adevărata împlinire a fiinţei sau îşi regăseşte şinele printr-o retotalizare, iar arta şi cultura ar trebui să ofere un nou „drum spre centru", în locul celui pierdut odată cu ocultarea comportamentului religios. Pentru a combate efectele schizomorfe ale evoluţiei societăţii, omul modern a elaborat, în filosofie, în antropologie, în psihologie, în literatură, diverse proiecte ale centrului şi totalităţii persoanei. Ele constituie idealul a ceea ce am putea numi subiectul modern.

Spre deosebire de subiectul modern, care era preocupat de asigurarea şi garantarea unei identităţi esenţiale, monocelulare, unice, omul contemporan nu mai resimte cu aceeaşi spaimă şi reticenţă ameninţarea schizoidiei. Evoluţia subiectul actual poate fi definită ca o pulverizare a personalităţii, mai mult, ca o asumare programatică a identităţii multiple. Mai mulţi filosofi s-au aplecat asupra acestui proces. Unul dintre aceştia este

Cornelius Castoriadis, care vorbeşte de o „lume fragmentată” (monde morcele), de o „pluralitate a subiecţilor” şi de „policrome”, concept sugerând faptul că omul actual trăieşte simultan în mai multe timpuri, în mai multe epoci şi în mai multe momente ale vieţii sale8. Un altul este Gabriel Liiceanu, care a diagnosticat „politropia” omului actual, deschis spre cele mai diverse spaţii şi experienţe9. Un al treilea este gânditorul polonezo-american Wlad Godzich, care a elaborat conceptul de „celeritate”.

Prin celeritate, Godzich defineşte viteza accelerată a timpului subiectiv şi colectiv în care trăim la ora actuală, viteză care ne cere să fim capabili să ne mutăm foarte rapid dintr-o percepţie într-alta, dintr-o viziune într-alta, dintr-o identitate într-alta. La un seminar care a avut loc la Universitatea Centrală Europeană din Budapesta în vara lui 200210, Wlad Godzich a invocat următorul exemplu: aflat la un moment dat în Elveţia, el a constatat, cu stupoare, că o mare bancă sponsoriza aşa-numite petreceri rave, petreceri „monstru” foarte colorate, în care se consumă ecstasy şi se ascultă muzică de la mai multe surse. Mirarea lui, pe care şi-a exprimat-o faţă de un responsabil al băncii, era în ce măsură poate fi interesată o instituţie serioasă să finanţeze nişte manifestări care ţin mai degrabă de subcultura de cartier, de viaţa informală, şi mai puţin de viaţa organizată şi riguroasă a unui agent financiar. Răspunsul reprezentantului băncii a fost acela că aceste petreceri rave, în care, cu ajutorul halucinogenelor, indivizii intră într-o stare de disociere (un picior dansează pe un ritm venind dintr-o cameră, o mână pe un alt ritm din altă încăpere), sunt un bun exerciţiu pentru virtualii agenţi de bancă sau de bursă, care şi ei trebuie să urmărească cu ochii monitorul computerului, la microfonul din urechea dreaptă să asculte indicaţiile pe care i le transmite un alt agent, iar lângă el să dea sfaturi unui client. În mod similar, se poate aprecia că omul de azi este obligat să fie prezent – dacă nu călătorind fizic, atunci prin contact electronic (telefon, Internet etc.) – la evenimente

care au loc simultan la New York, la Tokyo, în Europa şi în alte părţi. Omul contemporan trebuie să înveţe să facă faţă unei tot mai accelerate policronii şi politropii. Pentru a gestiona această celeritate sporită a existenţei, el trebuie să îşi creeze mai multe figuri simultane, să se construiască precum un subiect descentrat, desfăcut, un subiect de-a dreptul schizomorf, cu personalităţi multiple.

Revenind la distincţia între subiectul modern şi subiectul actual, mult timp, şi eu am crezut că adevărata identitate se poate obţine, după cum susţin Jung, Blaga, Eliade şi alţi teoreticieni, prin recentrare, prin regăsire, prin retotalizare, prin întoarcere în sine. Idealul omului modern, confruntat cu experienţe de ruptură, a fost permanent cel al întoarcerii în sine, al drumului spre centru, cum ar spune Eliade. Visul sau modelul uman modernist este cel al subiectului centrat, nuclear, unic, ce reuşeşte să resoarbă toate fracţionările la care este supus. Dar dacă evoluţia noastră nu este aceasta? Dacă direcţia societăţii şi a omului actual este alta? Dacă omul contemporan se îndreaptă spre o anumită amplificare şi pluralizare a personalităţilor sale, a feţelor şi interfeţelor sale? E o ipoteză antropologică greu de dovedit şi, desigur, greu de controlat. Dar dacă e aşa, înseamnă că schizomorfismul acuzat de omul modern este chiar direcţia de evoluţie spre care ne îndreaptă societatea în care trăim.

În acest context, este posibil ca imaginaţia să joace un rol esenţial, pe care logica, intelectul şi raţiunea nu îl pot îndeplini, acela de a face să comunice personalităţile distincte din noi înşine. Este posibil ca ea să fie fluidul sau canalul de comunicare între identităţile noastre diferite. Într-o conferinţă despre fundamentele transdisciplinarităţii, Basarab Nicolescu a arătat că unui univers având mai multe niveluri de realitate (obiectul transdisciplinar) îi corespunde un subiect având mai multe niveluri de percepţie (subiectul transdisciplinar). Comunicarea între nivelurile de percepţie şi coerenţa însăşi a subiectului transdisciplinar ar fi asigurate tocmai de funcţia imaginarului11.

Mai mult, este posibil ca imaginarul să fie chiar instrumentul prin care construim şi experimentăm diferitele noastre faţete sau identităţi. El ne ajută să explorăm dimensiunile paralele simultane, interioare şi exterioare, pe care intelectul, în calitatea sa de funcţie centralizatoare şi totalizatoare, nu le poate surprinde. Desigur, rămâne problema felului în care reuşim să gestionăm personalităţile multiple, a modului în care putem evita ruptura patogenă, schizofrenia în sens psihiatric. Poate că, din acest punct de vedere, imaginarul este nu doar un instrument de deconstrucţie a unui subiect unic, dar şi un instrument de reconstrucţie a unui suprasubiect sau a unui subiect multiplu neexplodat şi nemaiadiv, funcţional.

Anarhetipul

Aducând discuţia spre domeniul literaturii şi al artei în general (pictură, muzică, teatru, film etc), cred că există opere literare, cinematografice sau teatrale în care funcţionează un principiu poetic omolog cu ceea ce, la nivelul persoanei, am descris drept subiect multiplu. Este vorba de opere în care nu mai acţionează ceea ce suntem obişnuiţi să descriem prin termenii de arhetip, de pattern, de model. (Aşa cum am arătat în 10 studii de arhetipologie, folosesc conceptul de „arhetip” în sens cultural, de invariant artistic, de model recurent, de topos sau locus, şi nu într-unul metafizic, în genul ideilor lui Platon, sau într-unul psihologic sau antropologic, în sensul lui Jung12.)

Operele care se comportă arhetipic sunt opere care se conjugă cu idealul subiectului unic şi centrat. Sunt opere care secretează, fie în interior, fie la un nivel transcendent faţă de suprafaţa ficţiunii, un sens unificator, un scenariu explicativ. N-are importanţă aici felul cum se construieşte acest sens. Spre exemplu, odată cu romancierii englezi din secolul al XVIII-lea, romanul modern s-a constituit pe ideea de „destin individual”. Romanul modern şi-a căpătat identitatea atunci când a început să urmărească evoluţia unui destin, de la un anumit moment al vieţii protagonistului până la un punct

final, conclusiv. Putem generaliza spunând că intriga unui roman în sens curent este construită ca un scenariu iniţiatic, un scenariu unificator, dătător de sens. Astfel de opere sunt gândite şi scrise în funcţie de un nucleu de semnificaţie ordonator, cosmoidal, care face ca materia narativă să graviteze pe orbite concentrice, aşa cum un magnet dă o formă piliturii de fier de pe foaia de hârtie. Spre exemplu, Ulise al lui James Joyce urmăreşte un model al cărui prototip explicit şi imediat este Odiseea lui Homer. Chiar dacă romanul în sine dezvoltă numeroase şi arborescente planuri şi construcţii paralele, Joyce a indicat, printr-o serie de indici, care este modelul prototipic ce constituie schema de profunzime, coloana vertebrală a cărţii. Tot arhetipal funcţionează şi Povestea fără sfârşit a lui Michael Ende, unde, chiar dacă nu este aparent limpede în ce direcţie se îndreaptă acţiunea, se simte permanent iradierea unor formule mitice şi a unor arhetipuri jungiene, care dirijează destinul personajelor. În primul exemplu, am avea de a face cu un arhetip vizibil, „un astru luminos”, pus deasupra operei în aşa fel încât să o ilumineze şi să-i confere o imagine de ansamblu, unificată, iar în al doilea caz, am putea vorbi de un arhetip liminal, un „soare negru”, un astru subteran, invizibil, dar cu o egală putere de omogenizare şi de ordonare a universului imaginar.

Pe lângă acest tip de literatură şi de artă, care concordă cu subiectul unic şi centrat, există şi o serie alternativă de opere, ce rezonează cu subiectul multiplu şi descentrat, în care modelul arhetipal este suspendat, este aruncat în neant. E vorba de opere care produc o anumită perplexitate atunci când încerci să le povesteşti sau să le cuprinzi într-o semnificaţie globală. E vorba de cărţi pe care nu le poţi rezuma într-o frază, şi asta nu deoarece sunt stufoase sau complicate în mod deliberat de autor, pentru a-ţi testa capacitatea de previziune (precum unele romane poliţiste), ci fiindcă substanţa lor refuză logosul. O asemenea artă se comportă anarhic sau anarhetipic. Pentru a o descrie, propun conceptul de „anarhetip”. După

cum o sugerează combinaţia etimologică între anarhie şi arhetip, anarhetipul ar fi un arhetip sfărâmat, un arhetip în care centrul de sens, logosul operei, a fost pulverizat, asemenea unei supernove (soarele vizibil = oh invizibil în jurul căruia gravitează materia cărţii) care explodează într-un nor galactic de sensuri. Din acest punct de vedere, în istoria culturii europene poate fi delimitată o linie alternativă de opere în care nu mai apare un scenariu unificator, din care lipseşte acel magnet capabil să ordoneze pilitura de fier a naraţiunii. Sunt opere al căror principiu de construcţie ar fi un anarhetip. \ Anarhetipul este aşadar un mecanism poetic ce refuză logosul, într-o operă arhetipală, episoadele, scenele, imaginile se articulează una după alta, ţintind spre un sens total; o operă anarhetipică evită, la fiecare nouă articulaţie, scena sau imaginea care ar „face sens" cu cea anterioară şi alege o continuare imprevizibilă. Nu este vorba doar de dorinţa barocă ori avangardistă de a provoca şocul şi mirarea, intenţie care îşi propune să scoată, în cel mai bun caz, un sens din chiar această dezarticulare, ci de o atitudine de revoltă mai radicală, provocată de o nemulţumire profundă faţă de scenariul unic, integrator, faţă de orice scenariu perceput ca normativ, diriguitor, limitativ şi sterilizant.

Îmi imaginez arhetipul şi anarhetipul ca nişte lanţuri făcute din piese de lego: în cazul arhetipului, acest lanţ capătă o structură şi ajunge să stea în picioare, devine un schelet; în cazul anarhetipului, deşi legăturile dintre elemente rămân la fel de rezistente, lanţul porneşte, aparent dezordonat, în toate direcţiile, fără să capete rigiditatea unui aparat osteologic sau a unei proteze mecanice. Anarhetipul este un animal cultural nevertebrat sau cu un schelet atipic, ce pare monstruos pentru cei obişnuiţi cu fauna vertebrată, dar având virtuţi şi posibilităţi mult mai largi, nebănuite de poeticile curente.

Am să exemplific anarhetipul pornind de la aşa-numitele romane „cu sertare", cum ar fi Măgarul de aur al lui Apuleius sau Manuscrisul găsit la Saragosa al lui Potocki. Pe firul narativ central, care în ambele cazuri este

unul iniţiatic, sunt grefate o serie de episoade şi povestiri aparent divergente, care amplifică structura până aproape de spargere. Fără să intre în logica epică strictă, aceste episoade sunt totuşi organice, creând o carnaţie imaginară, o atmosferă figurativă în lipsa căreia operele respective ar fi de nerecunoscut. Ce s-ar întâmpla însă dacă, într-un experiment imaginar, am extrage scheletul arhetipal, povestea iniţiatică, şi am păstra doar masa de episoade „periferice”?

Masa narativă rezultată din astfel de devertebrări constituie ceea ce numesc un anarhetip. Exemple pentru o asemenea funcţionare anarhetipică sunt romanele cavalereşti din secolul al XVI-lea, care au debutat cu celebrul Amadis de Gaula. Construite originar pe scenariul arhetipal al căutării Graalului, aceste romane, tratate îndeobşte drept prolixe şi baroce, „uită” pur şi simplu de imperativul unui sens final şi evoluează în voia plăcerii narative, aglomerând scene şi întâmplări aparent disparate. Un reproş asemănător, acela că nu ştie să creeze arhitectural, i-a fost adus şi lui Proust. Folosind regresia în memorie ca un dispozitiv de amorsare epică, în căutarea timpului pierdut manifestă o libertate anarhetipică în explorarea unui material afectiv şi sinestezic magmatic.

Cu cât ne apropiem mai mult de perioada actuală, recurenţa operelor anarhetipice creşte. După ce a reuşit, de bine de rău, să păstreze sub controlul arhetipului romanul său Ulise, James Joyce pare să fi renunţat, în ultima sa operă, Veghea lui Finnegan, la acest imperativ, abandonându-se în voia asociaţiilor anarhetipice. Alice în Ţara Minunilor sau Alice în lumea oglinzii ale lui Lewis Carroll construiesc lumi care nu se subordonează fizicii newtoniene, ci modelului relativist al lui Einstein sau fizicii cuantice. La fel sunt construite romanele lui Boris Vian (nu atât Spuma zilelor, care păstrează totuşi un fir epic logic, cât cele ulterioare, Smulgătorul de inimi sau Toamna la Pekin) sau ale lui Thomas Pynchon (în special al său V).

În cadrul dezbaterilor „Phantasma” (Centrul de

Cercetare a Imaginarului din Cluj) despre anarhetip, publicate de Observatorul cultura114, am evocat mai multe exemple de opere literare, plastice, teatrale şi cinematografice contemporane care se subordonează, după mine, unui mecanism anarhetipic, şi pe care nu le voi relua aici. La o simplă privire împrejur, aceste mostre se pot oricând multiplica. Arta plastică nu face excepţie, expoziţii cum sunt SENSATION (New York, 2000) sau CREMASTER (expoziţie itinerantă, 200315) spărgând, prin diversitatea tehnicilor folosite, toate tipologiile existente, nu doar artistice, ci şi ale umanului. Într-un volum despre „modelul teatral românesc", Miruna Runcan arată că scena românească actuală este autoritar dominată de un model unic, pe care îl caracterizează prin şase trăsături recurente. Prima dintre acestea este preexistenta, în raport cu textul dramaturgie, a unei idei globale, implicite sau explicite, interioare sau exterioare acestui text16.

Trăsătura aceasta defineşte exact ceea ce am numit prin „scenariu arhetipal". Or, în contrast cu modelul astfel definit, Miruna Runcan comentează şi o serie de spectacole atipice, care pot fi calificate drept anarhetipice17. Un bun exemplu în acest sens sunt spectacolele Monei Chirilă, care pare să refuze organic, instinctual (nu neapărat principial şi teoretic), un sens de ansamblu, formulabil în noţiuni, refuz care este un simptom al anarhetipului18.

Privind retroactiv, se poate spune că la noi, în România, în ultima decadă, a apărut, din diverse motive istorice, o artă ce poate fi definită prin termenul de „anarhetip". Mai multe dintre scrierile importante de după revoluţie, de la Orbitorul lui Mircea Cărtărescu la Exuviile Simonei Popescu, sunt compuse anarhetipic. Tendinţa aceasta ţine de o atmosferă creatoare comună, pe care am încercat să o delimitez constituind un mic grup oniric clujean (Ruxandra Cesereanu, Judith Meszâros, Ovidiu Pecican, Mona Chirilă) 19. În cadrul poeticii (neo) oni-rice sau delirioniste (folosind un termen al Ruxandrei Cesereanu), aş exemplifica alergia la scenariul logic printr-

o experienţă creatoare personală, şi anume prin cele două romane din ciclul Noctambulii pe care le-am publicat până acum. Am scris primul roman din serie, Claustrofobul, condus de un principiu de asociaţie a scenelor care se dovedea cu încăpăţânare rebel la ideea de a genera un sens global. Pentru a contracara această anarhie, am încercat chiar, cu un fel de disperare, să introduc indici narativi care să construiască un destin al protagonistului, în genul „ascensiunea şi căderea lui Anir Margus”. Impresia mea este că încercarea de ordonare nu a reuşit şi că romanul şi-a păstrat o libertate sălbatică. Nemulţumit de această situaţie, culpabilizat de cei care îmi reproşau nebulozitatea, senzaţia de coşmar continuu al cărţii, receptiv la propriile-mi aprehensiuni legate de necesitatea unui sens totalizant, am scris cel de-al doilea roman, Hidra, în mod deliberat pe un scenariu arhetipal, ce ar putea fi definit ca un descensus ad inferos, un regressus ad uterum. Intenţia a dat imediat roade, Ion Vartic identificând rapid în roman mitul lui Isis plecată în căutarea lui Osiris. Or, dincolo de valoarea sau de nonvaloarea, de reuşita sau de nereuşita estetică a acestor romane, mă întreb dacă ele nu sunt rodul (şi) al unor formule creatoare diferite, una anarhetipică şi cealaltă arhetipală.

Logica operelor anarhetipice nu mai este o logică constructivă, în sensul de logică cosmoidală, este o logică a asociaţiilor mnemotice, sinestezice, onirice sau de orice altă natură, inclusiv mitică. În acest din urmă caz, trebuie spus că ele nu se bazează pe câte un mit unic, ci pe fragmente de mituri, pe miteme care pot păstra, fiecare separat, un anumit sens, dar nu se mai îmbină într-un scenariu total. Este cert că o asemenea artă, literatură, dramaturgie provoacă nemulţumire şi perplexitate. Creaţiile acestea dau senzaţia că scenele nu se leagă una de alta pentru a construi un sens global, că nu reuşesc (sau că nici nu şi-au propus acest lucru) să se împlinească într-o imagine totalizatoare, să se rezume într-un sens explicativ unic, lucru ce riscă să îi frustreze şi să-i irite pe

unii critici şi spectatori.

Or, miza sau provocarea ridicată de asemenea creaţii constă tocmai în schimbarea protocolului creator regizoral, a modului de înlănţuire a scenelor, de construcţie a logicii interne a spectacolului. Trebuie să precizez că distincţia arhetipic-anarhetipic nu are o coloratură axiologică, ci doar una descriptivă sau tipologică, deci ea nu vizează şi nu garantează valoarea. Ceea ce discut nu este reuşita sau eşecul estetic al unor asemenea opere, ce rămâne să depindă în continuare de harul autorului, ci posibilitatea ca o judecată de eşec să fie pusă din cauza unei neînţelegeri de paradigmă. Formulând cerinţe de coerenţă semantică unor opere anarhetipice, riscăm să le falsificăm natura şi mesajul şi să le condamnăm pe motive extrinseci lor.

Cum funcţionează aşadar o asemenea operă anarhică? La un nivel de suprafaţă, resortul anarhetipului pare să fie alergia faţă de schemele sau „locurile bătute” şi, în primul rând, faţă de locul comun prin excelenţă: scenariul, povestea. Mecanismul anarhetipic controlează într-o manieră specifică punctele nodale, trecerile, intersecţiile, locurile de articulare ale „fabulei”. El vizează criteriul după care are loc selecţia continuărilor posibile în fiecare punct de încrengătură al unei opere. Atunci când ajunge la o articulaţie narativă, creatorul anarhetipic deviază sistematic şi programatic de la ceea ce ar putea să sune a lucru ştiut, de la ceea ce ar putea să se deschidă spre un sens previzibil, de la ceea ce se întrezăreşte în orizontul comun de aşteptare. Desigur, atitudinea anarhică nu este nouă, ea cultivă, printre altele, efecte de surpriză şi de şoc ce aparţin şi avangardei, spre exemplu. Totuşi, arta anarhetipală de coloratură să-i spunem postmodernă e altceva decât arta avangardistă, ea nu urmăreşte cu precădere şi cu insistenţă mirarea spectatorului, logica sa intimă este mult mai genuină. Nevoia de a evita tot ceea ce ar putea să sune a clişeu sau tot ceea ce s-ar putea constitui într-un mare scenariu explicativ rezonează, în epoca noastră postmodernă, cu sentimentul că „totul a fost

spus”, pe de o parte, şi cu cel de inutilitate sau futilitate a marilor povestiri explicative, pe de alta. Anarhetipul corespunde, în planul operei, subiectului descentrat şi multiplu din lumea contemporană.

O operă anarhetipală este o operă în care scenariul a fost pulverizat într-o nebuloasă de sens. Efectul pe care îl produce această artă nu mai este unul de revelaţie – în sensul iluminării provocate de intuirea bruscă a operei în globalitatea ei – şi niciunul, ca să folosesc un termen din vechea teorie aristotelică, de anagnoresis, de recunoaştere. Influenţa pe care o exercită asupra publicului o asemenea artă, căreia nu i se aplică logica aristotelică a fizicii clasice, ci logica cuantică, de tip statistic, este de tip cumulativ. Scenele înlănţuite după o logică ce deraiază la fiecare pas sfârşesc prin a genera, prin conglomerare, o nebuloasă emotivă, afectivă, senzorială, imaginativă. Fragmentele, meteoriţii, asteroizii, rămăşiţele de scene, imagini, simboluri, miteme alcătuiesc un nor figurativ care ne copleşeşte nu prin amintirea astrului arhetipal iniţial din care provin, ci prin el însuşi, ca o nebuloasă remanentă, care ne bombardează imaginaţia şi ne distruge convenţiile de percepţie. În poezia contemporană a fost emis un concept asemănător – cel de „metaforism” –, ce descrie o poezie în care metaforele nu mai sunt folosite la nivelul semnificatului aşadar, nu mai construiesc sensuri alegorice –, ci la nivelul semnificantului, ca simplu material figurativ. Poezia, proza sau teatrul anarhetipic utilizează imaginile, simbolurile, personajele, situaţiile, miturile ca un material reciclat, ale cărui cărămizi nu mai păstrează planul arhitectural al clădirii de origine, dar nici nu intră în compoziţia unei clădiri noi, ci rămân în stadiul de deconstrucţie.

O problemă posibilă este aceea a acurateţei cu care poate fi pus diagnosticul unui anarhetip, existând permanent riscul ca, acolo unde un comentator descoperă un anarhetip, un altul, mai sagace poate, să identifice un scenariu arhetipal pe care primul nu l-a văzut. Spre exemplu, în romanele sau în spectacolele deja menţionate,

poate fi uşor găsită câte o imagine emblematică, alegorică, simbolică, cum ar fi metamorfoza, răstignirea etc. Important este însă dacă acea imagine este emblematică pentru întreaga operă, dacă ea acoperă întreaga structură a cărţii sau a spectacolului sau nu este decât un rest de imagine, un rest de simbol, un rest de arhetip, colat la un alt rest de arhetip, după o altă logică decât logica unui arhetip global. Anarhe-tipurile nu descriu dispariţia totală, ci doar prezenţa incoerentă a resturilor de arhetipuri şi de simboluri, aşa cum nebuloasa rezultată după explozia unei supernove este alcătuită din asteroizi şi bucăţi de planetă ce provin din astrul iniţial. Riscul este ca atunci când descoperi un fragment de arhetip să crezi că acesta este întregul astru. Deşi la o analiză secundă diferite opere catalogate la o primă vedere drept anarhetipice ar putea să-şi devoaleze un scenariu arhetipal, cred totuşi că rămân suficient de multe opere încât să alcătuiască o clasă anarhetipală, în care fragmentele de semnificaţie alăturate nu dau un sens global, nu iradiază spre ansamblu, ci fiecare este purtătorul propriului sens.

Din cauza aceasta, nici nu mă grăbesc să schiţez o definiţie descriptiv-sistemică a anarhetipului, tip de definiţie ce se potriveşte mult mai bine arhetipului şi altor concepte centrate, monologice, ci prefer o caracterizare creator-generativă. Şi anume, aş defini anarhetipul ca pe un mecanism de creaţie, un „duet” epic sau liric ce evită, în desfăşurarea operei respective, într-un mod deliberat (chiar dacă autorul nu îl teoretizează ca atare), asociaţiile şi conexiunile, succesiunile de imagini, de scene, de situaţii, ce duc la constituirea unui sens global al textului.

Pentru o subhermeneutică anarhetipală

Cum ar putea fi analizată o operă anarhetipică? în lipsa unui mesaj logic sau logocentric, este impropriu şi contraproductiv să fie aplicată acestor texte o hermeneutică monodromă, o schemă interpretativă. O metodă care interpretează ar forţa şi ar camufla anarhetipul, l-ar falsifica, traducând într-un discurs conceptual şi monologic un mesaj care este descentrat,

translogic, plurimorf. Mai degrabă ar fi nevoie de nişte metode care să nu interpreteze. Mai mult, nici măcar să nu deconstruiască (fiindcă deconstrucţia actuală nu este decât o hermeneutică inversă, regresivă, care pune în discuţie conceptele din care este construit un discurs pentru a le arăta mecanismele subliminale, ceea ce este tot o formă de traducere în limbaj monologic).

Ar trebui ca cercetările anarhetipale să suspende compulsia de a crea scenarii explicative. Adeseori, atunci când un material pare haotic, avem tendinţa de a-l ordona, de a-i da un sens, chiar dacă autorul nu a vrut neapărat să introducă un sens (sau, în orice caz, nu sensul clasic al subiectului monolitic). Probabil că metodei de supraconstrucţie sau de metaconstrucţie, care urmăreşte degajarea sau crearea unui sens transcendent operei, ar trebui să-i substituim o alta de subconstrucţie sau de infraconstrucţie, ceea ce aş numi o subhermeneutică. Scopul unei asemenea subhermeneutici ar fi nu acela de a interpreta, ci acela de a amplifica şi de a elabora până la capăt latenţele imaginilor şi ale scenelor.

Pe de altă parte, este posibil ca însăşi pretenţia mai generală de a construi un concept riguros al imaginaţiei şi de a defini o hermeneutică a imaginarului să conducă în eroare sau pe o cale închisă. În a doua jumătate a secolului trecut, când Gaston Bachelard şi Gilbert Durand puneau bazele cercetării moderne a imaginarului, aşteptările comunităţii academice şi ştiinţifice asupra felului în care ar trebui să se constituie o disciplină erau oarecum altele. Modernitatea era mult mai obsedată decât suntem astăzi de preceptele pozitivismului şi raţionalităţii. Dorinţa ei compulsivă era aceea de a ordona dosarele de date în structuri ferme şi închise, în sisteme logice. Privind înapoi, putem considera această compulsie ordonatoare drept o maladie a spiritului modern. În plus, toate aceste studii au căpătat un aer oarecum desuet. Ele sunt ombilical derivate dintr-o viziune cognitivă specifică primei jumătăţi a secolului trecut, energetistă şi maniheistă. În baza unor asemenea presupoziţii, imaginaţia a fost concepută, pe de

o parte, în termeni substanţialişti, reificanţi, ca o entitate materială sau măcar cu o bază organică, fiziologică ori chiar metafizică, iar pe de altă parte, în termenii filosofiei iraţionaliste, ca o funcţie prelogică sau antilogică.

Unul dintre câştigurile postmodernităţii a fost o anumită umilinţă hermeneutică, hrănită de conştiinţa că nu există decât adevăruri relative şi incomplete. Din perspectiva relativismului şi pragmatismului postmodern, ceea ce ar trebui făcut astăzi nu este o cercetare teoretică asupra a ceea ce este imaginaţia, ci investigaţii concrete asupra modului ei de funcţionare şi reproducere. Nu ar fi vorba de o simplă declinare a competenţei sau a apetenţei de a lucra o definiţie conceptuală, ci de o opţiune metodologică. Pentru a mă face mai direct înţeles, am să dau două exemple din alte discipline ce ţin de trunchiul mare al antropologiei imaginarului: etnologia şi psihanaliza. Ambele discipline au suferit în ultima parte a secolului XX două şocuri hermeneutice.

La începutul secolului trecut, etnologia făcea „cuplu metodologic" cu pozitivismul. Cercetătorul aflat pe teren îşi propunea să strângă cu cea mai înaltă acurateţe o cantitate cât mai mare de informaţii, pe care să o reconstituie apoi într-o imagine care să reproducă în mod cât mai corect viziunea despre lume a comunităţii sau tribului cercetat. Atât doar că viziunea personală a analistului, cel mai adesea pozitivistă şi eventual atee, oricâtă maleabilitate şi intuiţie ar fi avut acesta, rămânea principial deosebită de viziunea analizatului. Acest fapt sfârşea inevitabil prin a introduce distorsiuni în reconstrucţia de către un individ sau de către un grup de indivizi (cercetători) a imaginii despre lume specifică unui alt grup având alte presupoziţii fundamentale. Exemplul cel mai cunoscut este perplexitatea etnologului care, sperând să demaşte „şarlatanismul" vracilor tămăduitori prin „sucţiune" (extragerea bolii din corpul bolnavului prin închiderea duhurilor patogene în cristale), se simte privit cu o egală perplexitate nu doar de şamanul căruia i-a expus triumfător pietrele din mânecă, ci şi de publicul ce

asistă la vindecare, deloc impresionat de faptul că respectivele cristale se află la şaman şi nu sunt extrase efectiv din bolnav.

Pentru a corecta acest neajuns metodologic de principiu, etnologia şi ştiinţa religiilor de la jumătatea secolului XX au renunţat la presupoziţiile pozitiviste şi au format un nou cuplu metodologic cu fenomenologia. Abordarea fenomenologică presupune „punerea între paranteze a realităţii", adică suspendarea referinţelor exterioare sistemului cercetat. Etnologul fenomenolog îşi propune în mod deliberat să-şi ignore propriile convingeri şi postulate, pentru a nu deforma materialul pe care îl cercetează. Formaţia scientistă, atee. Creştină etc. a savantului nu mai este, în mod programatic, lăsată să interacţioneze cu viziunea animistă, şamanică, budistă etc. a subiectului investigat. Mircea Eliade a ilustrat cu prisosinţă poziţia fenomenologică, el propunându-şi să degajeze modelul intern, nealterat, al gândirii religioase în stare pură, personificat în ceea ce el numea homo religiosus.

Dar este posibilă o poziţie perfect neutră, precum este sunetul alb din teoria muzicii sau corpul negru din termodinamică? Presupoziţia de neutralitate axiologică şi conceptuală a cercetătorului nu este o ficţiune periculoasă, ce lasă loc celor mai subtile (auto) manipulări? începând cu cercetările lui Harold Garfinke120 şi Hugh Mehan21 din anii '60 şi cu precădere în ultimul deceniu al secolului trecut, în antropologie s-a conturat o nouă metodă, numită provizoriu active research, experienţial investigation, recherche-acţion22 etc. Procesele sociale şi culturale nu pot fi studiate în laborator, nu pot fi izolate în eprubete, ele sunt în plină desfăşurare şi este mai interesant să fie urmărite prin interacţiunea care se produce între cercetător şi subiect. Aceasta presupune, din partea cercetătorului, imersiunea completă nu doar în mediul şi felul de viaţă ale celui cercetat, ci şi în mentalitatea şi imaginea acestuia despre lume. În practică, aceasta înseamnă că acela care doreşte să investigheze, spre

exemplu, şamanismul trebuie să se iniţieze şi să participe din interior la practicile şamanice, cum fac Michael Harner23 sau Michael Taussig24. Cel care doreşte să studieze vrăjitoria şi esoterismul urban trebuie să adere la şi să practice ceea ce propovăduiesc diversele secte oculte din Londra sfârşitului de secol XX, cum face Susan Greenwood25.

Aceeaşi mutaţie metodologică poate fi pusă în evidenţă şi în psihanaliză. Tot în anii ’60—70 ai secolului trecut, un psihanalist din a treia generaţie freudiană, W.R. Bion, definea „atenţia liber flotantă” 26.

El inova prin acest concept analiza clasică, bazată pe ideea de interpretare de către psihanalist a fantasmelor pacientului. Orice interpretare, pornind de la preconcepţiile psihanalistului, riscă nu doar să rateze sensul genuin al imaginilor pacientului, ci chiar să-i inducă acestuia interpretarea (şi poate nevroza) psihologului. După Bion, efortul hermeneutic al analistului trebuie să înceapă printr-o totală uitare a tuturor teoriilor şi o maximă disponibilizare a atenţiei simpatetice.

Terapeutul trebuie să-şi reprime orice tendinţă de a interpreta freudian, jungian, kleinian sau în orice alt fel şi să se păstreze cât mai disponibil pentru a vibra la toate simbolurile şi construcţiile fantasmatice pe care i le serveşte pacientul. Bion ajunsese să lucreze cu tehnica atenţiei liber flotante nu doar în cabinetul de psihanaliză, ci şi în

„+ QIQ în stnf Hile şi în cărţile sale. O anecdotă biografică este sugestivă în acest sens. Apropiaţii lui Bion susţin că acesta era un orator extraordinar, care ţinea conferinţe revelatoare, ce dădeau ascultătorilor o senzaţie de inovaţie, de mare profunzime, de penetrantă a gândirii. Întrebat, în timp ce se îndrepta spre auditoriul unde urma să prezinte un discurs despre Franz Alexander, ce subiecte va aborda, Bion ar fi răspuns deloc în glumă: „Sunt şi eu mort de curiozitate să aud ce voi spune” 27. Morala fabulei este că Bion nu îşi construia dinainte discursul, ci, intensificându-şi atenţia liber flotantă, crea, în rezonanţă

cu publicul din sală, asociaţii şi relaţii noi, spontane, punând aşadar la lucru o creativitate ad-hoc, însă deloc ingenuă, ci deliberată, programată.

Ceea ce trebuie să facă analistul nu este să-i ofere pacientului o traducere noţională, filtrată prin intelect, a simţămintelor şi simbolurilor trăite de acesta, ci să pătrundă în lumea lui fantastică, să i se identifice şi să încerce, din interior, din aceeaşi situaţie cu pacientul şi împreună cu el, să găsească o altă soluţie acolo unde pacientul a eşuat rămânând blocat în nevroză. Scopul acestei identificări fantasmatice este de a coborî după cel pierdut în labirintul nebuniei şi de a-l aduce înapoi la suprafaţă, ca un Heracle care îl scoate la lumină pe Tezeu, rămas prizonier în Hades. Exemplul cel mai elocvent în acest sens care îmi vine în minte nu este un caz clinic, ci un film artistic despre o fetiţă traumatizată de moartea tatălui ei. În ciuda eforturilor mai multor terapeuţi şi psihiatri, autismul sever al fetiţei nu poate fi tratat până în momentul în care mama nu ia decizia de a-i materializa fantasmele pentru a-i înţelege suferinţa. Luând ca model palatele din jocuri de cărţi construite compulsiv de copil, părintele angajează muncitori care să-i monteze în grădină, din panouri de lemn, o potecă circulară ascendentă. Urcând, în timpul unei reverii onirice, pe acest drum care duce către cer, mama descoperă că fetiţa exprima simbolic dorinţa de a merge în lună, unde un bătrân indian îi spusese că locuiesc morţii.

Veridică sau nu, această povestire cinematografică poate fi folosită ca o emblemă pentru o posibilă metodă de cercetare a imaginarului. Presupoziţia mea este că fantasmele nu trebuie interpretate, ci amplificate. Ele nu trebuie traduse din registrul imaginar în cel conceptual, ci trebuie ajutate să se exprime plenar, până iradiază toate sensurile simbolice latente în ele. În loc să fixeze imaginile prinzându-le cu acul noţional în insectarul teoriilor, cercetătorul ar face mai bine să le ofere un mediu activ, care să le permită dezvoltarea şi evoluţia. Imperativul acesta devine inevitabil în momentul în care nu ne mai

propunem să elaborăm teoretic şi să înţelegem conceptual o artă care nu apelează la facultăţile noastre intelectuale de ordonare, ci la participarea noastră senzorială şi fantasmatică. Pentru a realiza efectiv un asemenea deziderat, ar fi probabil nevoie ca analistul să-şi abandoneze instrumentele teoretice şi să practice, să spunem, o literatură onirică. Dar poate că există totuşi şi o cale de compromis, aceea ca analistul să ia drept obiect cutare imagine fantasmatică recurentă într-o cultură sau alta şi să-i urmărească ramificaţiile pe cât mai multe din liniile de asociaţii simbolice. Cred că nu este obligatoriu ca, din cercetarea biografiei unui simbol sau mit, să se extragă cu orice preţ o concluzie de ordin filosofic. Există şi alte finalităţi ale urmăririi consecvente a metamorfozelor unei imagini, ce nu se măsoară neapărat în idei cuantificabile, ci în câştiguri afective şi în autocunoaştere empatetică. Amplificând toate latenţele unor asemenea imagini, prin analize succesive, se ajunge în final la o „nebuloasă" de imagini, în care „pulberea" de sensuri ajunge să vorbească prin ea însăşi, fără ca interpretul să fi smuls din operă un schelet interpretativ.

Contrametoda la care mă gândesc ar fi cea prin care nucleele de imagini nu ar fi interpretate, nu ar fi traduse în concepte, ci ar fi amplificate, ar fi „duse până la capăt". Sunt perfect de acord că, în practică, este foarte dificil – dacă nu imposibil –, de construit în spaţiul academic şi cu mijloacele investigaţiei raţionale o hermeneutică fantasmatică într-adevăr funcţională. Ce faci cu un nucleu de vis? Cum îl duci până la capăt într-o operă, într-o poezie, fără a scrie o continuare a acelei opere, a acelei poezii? Ce înseamnă până la urmă a amplifica o fantasmă, ca demers desfăşurat în cadrul unui discurs critic, personal sau colectiv? O asemenea subhermeneutică ar putea fi construită transplantând sau căutând un echivalent literar al metodelor participative şi al etnografiei narative din antropologia actuală. Sau apelând la tehnici alternative din psihoterapia contemporană, care contestă interpretările de tip psihanalitic şi propun un

demers contrar – acela de explorare participativă a psihicului. Aşa este tehnica numită Emoţionalbody Process28, care, deşi are un fundament teoretic amestecat (postjungianism, psihologii transpersonale, şamanism New Age), ar putea fi exploatată preluând mutatis mutandis ceea ce are provocator şi funcţional. Metoda pleacă de la observaţia că, pentru a influenţa procesele psihice, este ineficient a lucra cu noţiunile acestor procese şi este nevoie a activa senzaţiile, afectele, imaginile şi fantasmele respective. Emoţionalbody Process este, în mare spus, o tehnică metaforică, ce obiectivează durerile, spaimele, nucleele de tensiune, complexele etc. în figuri, situaţii, scene şi → «™, «. + ” i pstă îndrumat să imagineze trasee narative, cu personaje animale sau umane care îi personifică părţile corpului şi ale sufletului, să dialogheze cu ele, să intre în situaţii dramatice, să se cunoască aşadar nu prin concepte, ci prin imagini fantasmatice. Desigur, şi psihanaliza presupune reacţii emotive (transfer, regresie, abreacţie etc), dar ea le stimulează şi le gestionează printr-un discurs noţional (interpretarea însăşi), în timp ce aici ar fi vorba de o explorare imaginativă. Metoda s-ar plasa la nivelul imaginaţiei, şi nu la cel al intelectului.

În sfârşit, cred că o subhermeneutică a imaginarului ar căpăta o eficienţă sporită dacă ar fi extinsă de la o cercetare individuală la o cercetare de grup. Aceasta deoarece individul tinde să se identifice modelului subiectului unic, centrat, în timp ce grupul se manifestă în termeni mai apropiaţi de cei ai subiectului multiplu, scizionat. În cercetările recente, astfel de grupuri – numite focus-groups – sunt folosite pe scară tot mai largă în domenii dintre cele mai diverse. În plus, pentru a face eficient un asemenea grup, s-ar putea apela la un alt concept elaborat de W.R. Bion, şi anume cel de „grup fără lider”, în perioada în care a lucrat la Clinica Tavistock, Bion a analizat felul în care funcţionează grupurile ce nu sunt conduse de o personalitate mesianică şi nu sunt orientate de un mesaj sau de un ideal comun29. Din perspectiva adoptată aici, se observă că o personalitate

puternică acţionează într-un grup ca arhetipul într-o operă literară. Ideea ar fi aşadar de a constitui grupuri de cercetare fără lider, aşa cum operele pe care ar urma să le analizeze aceste grupuri sunt opere fără centru, adică anarhetipice.

Anarhetipul şi stările alterate de conştiinţă

Chiar şi atunci când reflectă sacrul, misticul, complexele inconştiente sau alte stări iraţionale, arhetipul este şi rămâne un concept de analiză raţional-logică, ordonatoare şi centralizatoare. El introduce un logos, revelează – cum i-o spune şi numele – un pattern esenţial, un model originar. Dar reuşeşte el să exprime în modul cel mai adecvat aceste complexe transraţionale, infraori supraraționale? Nu riscă să le traducă şi să le conglomereze într-o semnificaţie inteligibilă atunci când natura lor este totuşi alogică? Nu toate personalităţile alternative ale subiectului multiplu sunt conştiente şi raţionale; mai mult, nici măcar subiectul multiplu, ca întreg, nu este sigur că acţionează ca un subiect centrat şi monologic. Şinele, în sensul lui Jung, înţeles drept centru al totalităţii psihice, este mai degrabă un ideal teleologic decât o realitate manifestă.

Până acum, am descris anarhetipul doar prin opoziţie la arhetip, ca un refuz spontan ori deliberat al ordinii centrale emanate de instanţa de sens. El făcea aşadar figură de instrument de deconstrucţie, pus la lucru într-un orizont de tip logocentric, ale cărui structuri le contestă, le dezasamblează şi le reasamblează după o necesitate aparent incomprehensibilă. Dar anarhetipul are şansa de a intra într-un domeniu familiar, unde să-şi găsească rostul, unde să se simtă „acasă” atunci când este aplicat multiplicităţilor neintegrate, personalităţilor necoordonate cu supraeul, viziunilor alternative, realităţilor paralele, stărilor alterate de conştiinţă. Toate acestea au nevoie de hermeneutici nonaristotelice, care să evite principiul selecţiei, excluderii, reducerii la normă sau la model.

Domeniul imaginarului este, la rândul său, un domeniu alternativ faţă de domeniul intelectului şi al

filosofiei. Fără a mă grăbi să generalizez, aş spune că anarhetipul, ca punct de plecare, ar putea constitui un instrument mult mai adecvat de cercetare a imaginarului, care nu riscă să-i ucidă creativitatea plurimorfă, exuberantă, monstruoasă. El se poate apropia mult mai bine de nuclee de fascinaţie pe care cercetarea arhetipală nu face decât să le îngheţe într-un concept. Spre deosebire de arhetip, care izolează un complex iradiant fixându-l într-o imagine autocentrată, anarhetipul poate urmări pulsaţia suba-tomică, traseele cuantice, viaţa nebuloasă specifică acestor formaţiuni. Anarhetipul permite o abordare mai apropiată a unor teme care exercită asupra noastră un efect de numinosum, cum ar fi visele, fantasmele, literatura onirică, relatările despre experienţele letale, poveştile despre fantome, practicile şamanice, horoscoapele şi profeţiile astrologice, tarotul etc. Toate acestea sunt discipline care, desigur, au un aer marginal şi neserios, dar au fost recuperate de către cercetarea academică sub sintagma deculpabilizatoare şi neutră din punct de vedere moral de „stări alterate de conştiinţă” 30.

Care ar fi scopul recuperării unor asemenea teme „deocheate” şi sulfuroase? în faţa unor nuclee de fascinaţie care ne fac să vibrăm mai mult sau mai puţin conştient, obişnuim să adoptăm una sau alta din două atitudini contradictorii şi insuficiente fiecare. Una este cea a aderării spontane, a acceptării nediscriminatorii, a identificării afective şi fantasmatice, a lecturii naive, în sensul în care Gaetan Picon arăta că midineta citeşte ingenuu aventurile de dragoste ale protagonistelor de roman şi participă, plânge, se bucură alături de eroină, ca şi cum ar fi vorba de o prietenă din lumea reală31. Cealaltă este cea a denegării şi a scepticismului, a refuzului sub motivul că e vorba de nişte teme care nu au nimic de-a face cu cercetarea academică, cu preocupările sobre, cu realitatea lucidă. Le depreciem, le culpabilizăm, ne ruşinăm de ele, le acuzăm de misticism, lăsându-le în practica altor grupuri sociale. Teama de a nu fi luaţi în posesie de fantasme are drept consecinţă o sărăcire a vieţii

noastre imaginare şi afective.

Oare nu se poate evita această dihotomie reductivă? Nu există o cale de a recupera nucleul de fascinaţie, de a-l analiza în aşa fel încât să nu cădem nici în kitsch religios sau estetic, dar nici în scepticism scientist şi refuz freudian? Miza celei de-a treia căi ar fi de a delimita nucleul de numinosum-ul prezent în cărţi, ficţionale sau nu, care ne provoacă o anumită atracţie obsesivă către lectură. Ea ar trebui să definească un demers sau o abordare capabilă să izoleze fascinaţia ca fenomen în sine, indiferent dacă obiectul acesteia este real sau nu, cum se întâmplă în controversatele cărţi ale lui Carlos Castaneda. (Deconspirat de Ioan Petru Culianu şi de alţii drept un şarlatan care a literaturizat pe teme şamanice, Castaneda îşi prezintă cărţile drept relatări autentice, „nonfâction” 32.)

Provocarea ar fi aceea de a analiza astfel de teme „problematice” fără a cădea în dilema opţiunii sărăcitoare, care ne obligă fie să le evacuăm din start, ca produse ale unui escroc intelectual, ce cad în afara interesului legitim, fie să le asumăm la modul fanatic, misticoid, ca doctrine ce pot fi urmate şi practicate. Cu alte cuvinte, este posibil de cercetat fascinaţia suscitată spontan de o asemenea carte, abordând-o drept ceea ce este ea: o trăire interioară, o descărcare fantasmatică, un complex psihic? Desigur, nu toată lumea vibrează la aceleaşi nuclee de numinosum. Unii pot avea o bună relaţie cu visurile şi coşmarurile lor, alţii pot fi obsedaţi de OBE (out-of-body experience) sau de o experienţă letală (life-after-life), alţii de misticismul creştin sau de meditaţia yoga, iar alţii de citirea aurei şi de medicina taoistă. Asupra tuturor plutesc, este adevărat, un voal de jenă, o acuză de neseriozitate, o culpabilitate nemărturisită, un sentiment al pericolului (cum ar fi cel de cădere în fanatism şi de pierdere a discernământului). Dar ele pot fi recuperate dacă sunt privite drept ceea ce sunt, drept obiecte mentale, „stări alterate de conştiinţă”. După cum demonstrează o serie de cercetări din ultima decadă, regrupate sub numele de „neuroteologie”, „Dumnezeu nu

va pleca niciodată dintre noi”, deoarece trăirile mistice, transele şamanice, experienţele religioase au o bază neuronală în creierul uman33.

Cred că sunt posibile astfel de analize care, apelând la atenţia liber-flotantă, la participarea activă şi la focus-grupuri liber constituite, ar aborda nuclee de fascinaţie rămase neexploatate (cel puţin, în literatura academică) 34. O cercetare participativă ar urma să analizeze latenţele acestor mesaje, scrieri sau genuri, ar încerca să le pătrundă sinapsele şi mecanismele fantasmatice printr-o amplificare imaginară, şi nu printr-o reducţie conceptuală. În acest sens, demersul anarhetipic poate fi conceput ca o continuare a latenţelor simbolice şi imagistice ale discursului artistic. Pentru aceasta, este nevoie ca analistul anarhetipal să deculpabilizeze proiecţia de fantasme, să înlăture suspiciunea care apasă asupra ei împreună cu întreaga cohortă de rezistenţe, apărări şi denegări însoţitoare şi să o transforme într-un instrument de lucru, într-o metodă de investigaţie.

Anarhetipul şi sfârşitul postmodernităţii

Perechea conceptuală arhetip-anarhetip reiterează şi reformulează o serie de opoziţii paradigmatice de tipul centru/periferie, construcţie/ deconstrucţie (Derrida), rădăcină/rizomi (Deleuze), gândire tare/gândire slabă (Vattimo) 35, modele lineare/modele fractalice (Culianu) etc. Cu alte cuvinte, arhetipul şi anarhetipul ar putea funcţiona ca nişte criterii de distingere între modernism şi postmodernism, fapt sugerat şi de etimologia opozitivă, prin raportare negativă la un preexistent, a termenului de „anarhetip”, prin omologie cu cel de postmodernitate.

Totuşi, anarhetipul denumeşte mai mult decât faza de disoluţie a unui model, de colaps şi evaporare a unui sistem, el defineşte un sistem nou, consistent, cu individualitate proprie. El descrie atât un proces deconstructiv (cum o sugerează în primă instanţă chiar numele său), cât şi unul de întemeiere a unui mod de existenţă autonom, a unei realităţi umane şi sociale diferite de cele de până acum. În acest sens, anarhetipul ar trebui

raportat nu atât la paradigma postmodernităţii, ci la paradigma (fără nume deocamdată, încă în stare embrionară sau în curs de a se naşte) a lumii post-postmoderne. Pentru a pune în lumină această dimensiune constructivă, voi încerca să delimitez cele trei componente ale triadei modernitate-postmo-dernitate-post-postmodernitate în funcţie de atitudinea lor faţă de fenomenele desemnate prin conceptele, jumelate" de „subiect multiplu" şi „anarhetip".

Confruntată cu perspectiva deschiderii subiectului şi a persoanei, modernitatea a adoptat conştient sau inconştient o atitudine de denegare şi refuz. Omul modern a resimţit politropia ca un atac la adresa identităţii şi a folosit diverse tactici pentru a o deprecia şi a o culpabiliza. Instrumentul de satanizare cel mai eficace a fost acela de a descrie această metamorfoză în termeni medicali şi psihiatrici. La sfârşitul secolului al XIX-lea, experimentele de transgresiune a

— „1 Oi «ănătos (prin fascinaţia faţă de hermafroditism, androginie, asexualitate, feminism, maladie etc.) au fost categorisite drept „decadente". Diagnosticul care trezea fiori în omul vienez şi în cel european în general era cel de „degenerescentă", aplicabil individului (în naturalism), culturilor (conform doctrinelor despre declinul civilizaţiilor mondiale) şi întregului Univers (teoria „morţii termice" a cosmosului). Secolul XX a rămas la fel de speriat şi de retractil faţă de spargerea subiectului, echivalând-o unor procese patologice cum sunt schizomorfia, schizoidia şi personalitatea multiplă (în sens psihiatric).

Postmodernitatea a reuşit să depăşească rezistenţele modernităţii faţă de subiectul multiplu. Ea a aşezat discuţia în planul mai larg al relativismului cognitiv, arătând că antropologia şi psihologia subiectului unic sunt doar un „scenariu explicativ" între altele. Aşa cum nicio metafizică nu poate avea pretenţia de a explica în mod incontro-versabil Universul, nu există nicio metapsihică sau o psihanaliză finală a individului. Omul postmodern a

încetat să mai culpabilizeze politropia şi policroma, acceptându-le ca pe o fatalitate. Dar, pentru a ajunge la această neutralitate, el a trebuit să plătească preţul relativismului – dezontologizarea lumii. Deconstruind marile „naraţiuni" teologice, filosofice, ştiinţifice etc, postmodernitatea a fragilizat criteriile de certificare a realităţii, lăsându-ne suspendaţi în indecidabilitate cognitivă, în eterul rarefiat al teoriilor fără pretenţie de adevăr. Ea a eşuat într-un nominalism ce nu se mai poate întoarce asupra realităţii ce îl secretează.

Or, chiar dacă pretenţiile de a explica cu acurateţe lumea au fost deconspirate, aceasta nu înseamnă că substratul existenţial însuşi a dispărut, că el nu ne mai susţine prezenţa şi manifestările în lume. Alături de marele curent al deconstrucţiei, postmodernitatea a fost permanent însoţită şi de un curent subteran cu pretenţie contrară – cel al întoarcerii la ontologie, al recuperării existenţialului de dincolo de nebuloasa reprezentărilor. În ceea ce priveşte subiectul multiplu, se poate spune că postmodernitatea i-a descărcat potenţialul angoasant, prezentându-l ca pe un concept deconstructiv care participă inevitabil şi el la aceeaşi indeterminare ca toate conceptele pe care le deconspiră. Cu alte cuvinte, discuţia despre multiplicitatea eurilor pare să fi fost transferată în discuţia despre multiplicitatea reprezentărilor eului. Preţul acceptării ideii de multiplicitate a fost aşezarea acesteia în spaţiul relativist al scenariilor teoretice.

Conceptul de „anarhetip" îşi propune să iasă din impasul postmodernităţii readucând discuţia despre subiectul multiplu din planul reprezentărilor multiple ale subiectului în cel al structurii multiple a subiectului. Acest proiect post-postmodern se deosebeşte de cel postmodern prin dorinţa de a recupera şi de a surprinde dacă nu ontologicul, cel puţin existenţialul, realul în care trăim în mod concret. Este simptomatic, în acest sens, curentul „neuroteologiei", afirmat în ultimii cinci ani, care depăşeşte relativismul cognitiv, cuplând experienţele mistice şi stările alterate de conştiinţă direct cu

formaţiunile neuronale ale creierului.

Anarhetipul descrie individul în termeni de multiplicitate reală, efectivă, a subiectului. El acceptă ca o realitate „ontologică” ceea ce modernitatea respinsese ca o catastrofă antropologică, înfruntând direct angoasele pe care postmodernitatea le eschivase dezontologizând discuţia. Marea provocare este de a privi dincolo de rezistenţele şi apărările pe care le suscită ideea de subiect multiplu şi, prin extensie, cea de anarhetip. Nu este posibil ca, analizată fără anxietăţi defensive, deschiderea subiectului să dezvăluie că nu implică neapărat sfâşiere interioară şi schizofrenie, ci îmbogăţire şi disponibilizare a unor resurse antropologice nebănuite? Individul anarhetipic este omul care nu îşi mai reprimă laturile contradictorii şi aparent ireconciliabile, care nu îşi mai amputează tendinţele divergente, ci, dimpotrivă, le acceptă şi le explorează, fără să ajungă prin aceasta la disoluţia personalităţii şi la haos mental. El nu se mai culpabilizează pentru faptul că nu are un chip unic, un comportament monodrom, un proiect de sine teleologic sau un ideal imuabil, că nu este construit ca o persoană monolitică, ci se recunoaşte în adevărata sa bogăţie neunificată, îşi dă libertatea de a se comporta ca un subiect multiplu, poliedric. Este posibil ca de-abia aşa el să devină capabil să facă faţă solicitărilor amplificate exponenţial, pe care revoluţiile informatice, cognitive sau sociale actuale le impun omului viitorului.

Ipoteza pe care o avansez aici este că anarhetipul ar putea descrie, prin felul în care refuză modelul originar, conceptul totalizator şi hermeneutica „tare”, natura omului din epoca post-postmodernă în care intrăm. Mai exact, cele două feţe ale anarhetipului – cea deconstructivă şi cea constructivă – ar corespunde postmodernităţii, respectiv post-postmodernităţii. Anarhetipul defineşte nu doar deconstrucţia paradigmei moderne (adică postmodernitatea), ci şi modul de funcţionare al unei noi paradigme în curs de constituire atât la nivelul individului, cât şi la cel al societăţii (adică post-postmodernitatea).

Corelat conceptului de subiect multiplu, anarhetipul nu apare doar ca un atac la adresa subiectului unic şi centrat, ci ca o tipologie alternativă de fiinţă umană. Schimbările şi evoluţiile lumii actuale par a impune o nouă antropologie – a personalităţilor deschise şi r» 1 l-i-ri în r a 117. a t. fi.

Procesul de deschidere a subiectului descris de anarhetip se aplică nu doar indivizilor, ci şi colectivităţilor. Or, şi în acest caz, dincolo de anxietatea provocată de ideea unei societăţi anarhice, distructive şi stihiale, anarhetipul poate fi citit ca descriind, într-un registru răsturnat, o realitate pozitivă, o situaţie benefică. Societatea anarhetipică ar putea să vindece cel mai eficient maladiile modernităţii şi să circumscrie cu acurateţe nevoile unei lumi globalizate. Prin maladiile sociale ale modernităţii înţeleg societăţile totalitare, ideologiile rasiale, războaiele mondiale ale secolului XX. Toate acestea au derivat din incapacitatea omului modern de a gestiona procesele de diferenţiere şi ruptură, de individualizare şi afirmare a singularităţii. Obsedat de modelul explicativ unic şi de subiectul centrat, omul modern a resimţit afirmarea altor modele şi individualităţi ca pe o ameninţare ce trebuie contracarată. Neacceptându-şi propria multiplicitate şi multiplicarea interioară (ca individ, ca grup social, ca stat etc), el a proiectat aceşti multipli în alteritate (socială, naţională etc).

Confruntată cu presiunea tot mai accentuată a diversificării mesajelor şi individualităţilor, modernitatea a dezvoltat o fobie faţă de alteritate. Războaiele mondiale (inclusiv Războiul Rece) nu sunt atât rezultatul schizoidiei moderniste, ci mai degrabă „medicamentul” prin care modernitatea şi-a imaginat că poate să suprime această schizoidie. Ideologiile rasiste îşi propuneau să reducă alteritatea exprimată la nivelul etniilor, cele marxiste – alteritatea construită la nivelul claselor sociale. Statele totalitare, fie de tip nazist, fie de tip comunist, corespund, în plan macrosocial, subiectului unic, care doreşte să impună cu forţa propriul adevăr, propriul scenariu

explicativ al lumii. Obsesia centralităţii persoanei, ameninţată de deschiderea subiectului, a dat naştere, în plan social, proiectelor totalitare şi de exterminare prin Holocaust, Gulag şi diverse alte variante de genocid (de la Armenia la Cambodgia, de la diverse state africane la fosta Iugoslavie).

Deşi aparent stresantă, insecurizantă, tocmai relaxarea idealului subiectului unic şi acceptarea celui multiplu ar putea permite, şi în planul societăţii actuale, o coabitare înţelegătoare a alterităţilor. Asumarea „schizoidiei" sau a multiplicităţii individului pare să fie un stimulator şi chiar o condiţie pentru constituirea unei societăţi globale neconflictuale. Anarhetipul rezonează în acest sens cu concepte din teoriile sociale şi politologice actuale, cum sunt cele de multiculturalism şi identitate multiplă36. Un tratament anarhetipic, de deschidere spre modele şi proiecte identitare diferite de cele tradiţionale, ar fi absolut benefic pentru societăţile arhetipale de factură predominant patriarhală.

La cel mai general nivel, probabil că însăşi noua ordine internaţională pe cale de a se configura poate fi definită drept anarhetipică. Dacă modernitatea a fost construită pe conflictul exterminator între sisteme care se doreau totale, iar postmodernitatea a marcat disoluţia acestor polarităţi conflictuale (adică a Războiului Rece), post-postmo-dernitatea care a debutat la 11 septembrie 2001 se vede obligată să conceapă un nou model de relaţii internaţionale. Până la războiul din Irak, comunitatea internaţională a funcţionat pe baza principiului, specific Războiului Rece, al „neamestecului în treburile interne" (în formularea sa neaoş ceauşistă), ce consfinţea barierele juridice dintre state. În septembrie 2005, ONU a luat pentru prima oară în discuţie (fără să ajungă la un consens) ideea conform căreia comunitatea internaţională trebuie să îşi asume datoria şi să îşi aroge dreptul de a interveni în interiorul statelor unde dictatorii locali comit crime şi genociduri. Politica internaţională tinde spre o permeabilizare osmotică a graniţelor, nefăcând prin

aceasta decât să consfinţească fenomene economice, culturale şi demografice generalizate.

Oricât ar părea de paradoxal, modul concret în care se poartă actualmente războaiele şi conflictele, care constituie în fond ofensive şi rezistenţe arhetipale la multiplicarea identităţilor, reflectă evoluţia spre o situaţie anarhetipică. Cele două războaie mondiale, precum şi Războiul Rece au fost războaie specific moderniste. În cadrul lor, factorul decisiv pentru a obţine supremaţia îl reprezenta acumularea cantitativă, forţa fizică şi masivitatea armatelor. Armele cele mai eficace erau cele mai „mari", în confruntări învingeau tancurile, bombardierele, portavioanele cele mai grele, mai uriaşe, mai blindate. În războaiele postmoderne (Golf, Afghanistan, Irak), factorul decisiv a devenit informaţia şi inteligenţa tehnologică, ce a surclasat puterea fizică. Terorismul internaţional de după 11 septembrie a deschis însă paradigma unui cu totul alt tip de război, care, poate fi considerat post-postmodern. El nu mai opune polar state şi armate punctuale, masive, ci se întinde anarhic pe întreaga suprafaţă a globului. Combaterea terorismului este un război anarhetipic.

Termenul de „anarhetip" ar putea aşadar să reflecte o mare mutaţie de paradigmă, atât antropologică – vizând psihologia individului –, cât şi socială şi politică. Societăţile tradiţionale funcţionau prin raportarea şi reiterarea unor modele instituite (mituri, ritualuri, ideologii etc), fixate ca arhetipuri (etimologic: tipuri prime sau modele originare, precum cele definite de Eliade). Modernitatea nu a ieşit din acest comportament, fiindcă, deşi experimenta dramatic procesele de ruptură – sau poate tocmai din această cauză –, ea şi nimeni alta a fost i;", v „O;.ro mviloace de securizare a identităţilor etnice şi culturale (ariene, germanice, ugrice, panslave, sarmatice, traco-dacice, ilirice, scitice, celtice etc). Paradoxul este că, după eşecul acestor proiecte de impunere a unor arhetipuri, tocmai mulţimea proiectelor a condus la o situaţie anarhetipică. Modelele au devenit atât de numeroase,

încât şi-au pierdut nu doar credibilitatea, ci chiar puterea structurantă. Lumea actuală poate fi imaginată ca un nor galactic rămas în urma exploziei viziunilor imperiale şi totalitariste. Ea nu dispune de un centru unic, ci se manifestă ca un echilibru dinamic, ca o „forfoteală" irepresibilă şi creatoare.

De aceea, ca o ultimă trăsătură în definirea anarhetipului, aş sublinia că acesta nu trebuie înţeles doar sub latura sa distructivă la adresa arhetipului, doar ca un instrument de deconstrucţie şi dislocare a modelelor arhetipale. Anarhetipul nu ia naştere printr-o nouă „moarte a lui Dumnezeu", printr-o golire sau dispariţie a arhetipurilor, ci, dimpotrivă, prin multiplicarea şi conjugarea acestora, ceea ce provoacă anihilarea şi echilibrarea lor reciprocă. Tipologic vorbind, anarhetipurile se manifestă cu precădere în marile perioade de sincretism cultural, cum au fost Antichitatea alexandrină sau Renaşterea. Istoric însă, ele par să atingă maxima dezvoltare abia în epoca actuală, de sincretism planetar. Dacă societatea contemporană merge într-adevăr în direcţia constituirii unei lumi globale, atunci această mutaţie paradigmatică va fixa anarhetipul, transformându-l dintr-un instrument de deconstrucţie (în postmodernitate) într-o figură ce descrie modul de agregare a epocii în care suntem pe cale să intrăm – o epocă anarhetipică.

Note

1. Nelson Goodman, Languages of Anthropology, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968; Ways of Worldmaking, Harvester Press, Brighton, 1968.

2. Hilary Putnam, Representation and Reality (Representation and Mind), The MIT Press, 1991; Ethics without Ontology, Harvard University Press, Harvard, 2004.

3. Humberto R. Maturana, La Realidad Objetiva o Construida? Anthropos Research & Publications, 1997.

4. Corin Braga, 10 studii de arhetipologie, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, pp. 208 – 215.

5. Bruno Latour, We Have Never Been Modern,

Harvester Wheatsheaf, Londra, 1993.

6. Alan Bleakley, The Animalizing Imagination. Totemism, Textuality and Ecocriticism, St. Martin's Press, New York & Macmillan Press, Londra, 2000, p. 29.

7. Fredric Jameson, The Seeds of Time, partea a doua „Utopia, Modernism, and Death", Columbia University Press, New York, 1994, p. 80.

8. Cornelius Castoriadis, L'institution imaginaire de la société, Seuil, Paris, 1975, pp. 303 – 316. A se vedea, de asemenea, şi Le monde morcele. Les carrefours du labyrinthe III, Seuil, Paris, 1990.

9. Gabriel Liiceanu, încercare în politropia omului şi a culturii, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

10. Wlad Godzich, „The Subject of Globalization", conferinţă susţinută în cadrul Seminarului „Global Mappings: Symbolic Geographies Revisited", desfăşurat în perioada 8 – 19 iulie 2002, la Central European University din Budapesta.

11. Basarab Nicolescu, „Imaginaţie, imaginar, imaginai: Perspective transdis-ciplinare", conferinţă susţinută la Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj, 15 februarie 2006.

12. Corin Braga, „Arhetipologia ca metodă comparatistă", în 10 studii de arhetipologie, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

13. Am preluat termenul „anarhetipic" de la un tânăr filosof bulgar, Boyan Manchev, care, într-un studiu despre Platon, vorbeşte despre un mimesis an-arhetipic (sau an-arhic), opus artei care reflectă ideile, arhetipurile. A se vedea Boyan Manchev, „La rupture de Platon. La philosophie contre la poésie", în SYMPOSION, Études en hommage au Prof. Bogdan Bogdanov, Sonm, Sofia, 2000.

14. Corin Braga, „Anarhetipul şi sfârşitul postmodernităţii", în Observator cultural, nr. 165 – 166 şi 167/2003!

15. A se vedea Observatorul cultural, nr. 151, 2003.

16. Miruna Runcan, Modelul teatral românesc. Eseuri de critică şi antropologie teatrală, Editura Unitext,

Bucureşti, 2000, pp. 102 sqq.

17. Comentând şi adoptând termenul de „anarhetip”, Mirunca Runcan regăseşte o serie de trăsături ale acestuia în întregul teatru românesc contemporan. A se vedea „Teatrul şi perspectiva anarhetipală”, I-II, în Observatorul cultural, nr. 185 – 186, 2003.

18. Corin Braga, „Mona Chirilă şi post-modernismul regizoral”, în Steaua, nr. 10, 2002.

19. A se vedea manifestele mele „Halucinaria – Resurecţia onirismului” (România literară, nr. 6, 1992) şi „Onirism estetic şi onirism halucinatoriu” (România literară, nr. 21, 1992).

20. Harold Garfinkel, Studies în Ethnomethodology, Polity Press, Oxford, reprint, 1985.

21. Hugh Mehan şi Houston Wood, The Reality of Ethnomethodology, John Wiley & Sons’ Inc., New York, 1975.

22. Vezi D. Young şi J.-G. Goulet (ed.), Being Changed by Cross-Cultural Encounters: The Anthropology of Extraordinary Experience, Broadviews Press, Peterborough, Ontario, 1994. De asemenea, B. Tedlock, „From Participant Observation to the Observation of Participation: The emergence of Narrative Ethnography”, în Journal of Anthropological Research, nr. 47, 1991, pp. 69 – 94.

23. Michael Harner, The Way of the Shaman, Harper & Row, New York, 1980.

24. Michael Taussig, Shamanism, Colonialism and the Wild Man, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

25. Susan Greenwood, Magic, Witchcraft and the Otherworld. An Anthropology, Berg, Oxford, New York, 2000.

26. Wilfred R. Bion, Gânduri secunde. Lucrări selectate de psihanaliză, studiu introductiv de James S. Grotstein, traducere din limba engleză de Carmen Bujdei şi Florin V. Vlădescu, S. Freud, Binghamton, New York, 1993; Seminarii braziliene, traducere de Virgil Stanciu,

Binghamton şi Cluj-Napoca, 1994.

27. James S. Grotstein, „Wilfred R. Bion: O privire introductivă asupra vieţii şi operei sale”, studiu introductiv la Wilfred R. Bion, Gânduri secunde. Lucrări selectate de psihanaliză, ed. cit., pp. 22.

28. Dorothea von Stumpfeldt, Daniel Benor şi Ruth Benor, „Emoţionalbody-Process”, „Part I – Healing Through Love”, „Part II Theories and Evidence on Combining Imagery, Energy Medicine, and Awareness of Non-Local Mind”, în The International Journal of Healing and Caring, vol. I, nr. 1 şi 2, 2001.

29. Studiile, care au dat naştere aşa-numitei „metode Tavistock”, au fost publicate în volumul W.R. Bion, Experienţe în grupuri (1961), apud James S. Grotstein, op. cit., pp. 13 – 17.

30. Charles Tart, Altered States of Consciousness, Wiley, New York, 1969; Transpersonal Psychologies, Harper, San Francisco, 1975.

31. Gaetan Picon, Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul şi umbra lui, traducere de Viorel Grecu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

32. Trimit la studiul meu „Carlos Castaneda şi stările alterate de conştiinţă”, în Caietele Echinox, vol. 8, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.

33. A se vedea Andrew Newberg, The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience (Theology and the Sciences) (Augsburg Fortress Publishers, Minneapolis, 1999), Why God Won’t Go Away: Brain science and the biology of belief (Ballantine Books, New York, 2002), Michael Winkelman, Shamanism: The Neural Ecology of Consciousness and Healing (Bergin & Garvey, Westport, 2000).

34. În acest sens este conceput întregul volum tematic Şamanismul post-modern, din Caietele Echinox, vol. 8, lucrat de studenţii de la masteratul „Istoria imaginilor – Istoria ideilor” (2003 – 2004 şi 2004 – 2005) de la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca.

35. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (ed.), Gândirea slabă, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1998.

36. A se vedea Victor Neumann, „Perspective comparative asupra filosofiei multiculturale”, în Caietele Echinox, vol. 1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Capitolul 11

Arhetip, anarhetip, eschatip

Impresionanta sistematică a genurilor şi speciilor din teoria literară modernistă pare să resimtă, cel puţin după 1989 încoace, un tot mai accentuat fenomen de oboseală. Aceasta nu atât din cauza vreunei contestări sau deconstrucţii postmoderne a eşafodajului şi a metodologiilor analitice, cât mai degrabă chiar din cauza încheierii procesului de clasificare şi taxonomie. Dusă până la distincţii şi definiţii de mare fineţe, genologia pare să-şi fi epuizat resursele de creativitate şi de interes, să fi spus dacă nu tot ceea ce era de spus, atunci tot ceea ce merita spus, cel puţin în stadiul actual al cercetării literaturii. Un fenomen asemănător s-a întâmplat ceva mai devreme cu teoria figurilor de stil. Odată cu sinteza lui Pierre Fontanier, Figurile limbajului (1821) 1, care a inventariat, a adus la zi şi a fixat cam toate figurile stilistice moştenite din retorica clasică, criticii şi teoreticienii literaturii par să fi abandonat terenul, răsuflând uşuraţi că tot ceea ce era important de cercetat a fost cercetat, că terenul a fost epuizat şi scopul atins. Ştim cu toţii că, în caz de nevoie, printr-o rapidă informare în domeniu, ne-am putea procura instrumentele care să ne permită analiza celor mai complicate fenomene stilistice. Or, tocmai conştiinţa acestei posibilităţi ne permite să facem economie de analiza respectivă.

În mod similar, teoria genurilor şi a speciilor pare că a devenit o construcţie încheiată, în care nu mai este loc de investit un efort creator. Pe de altă parte, este prematur de reclamat o reconstrucţie a domeniului; nu a trecut suficient timp şi nu s-a acumulat suficient material nou care să determine o repunere a întregii probleme dintr-un

unghi nou de vedere. Încât, paradoxal, tocmai conştiinţa că avem la dispoziţie un foarte sofisticat aparat de analiză genologică, la care putem apela oricând dorim, face să scadă vertiginos pasiunea pei un asemenea demers şi alungă interesul în alte difec-i discut].

În schimb, în centrul interesului au rămas în «J care abordează morfologia culturală la cel mm general nivel, cel al macrostructurilor, al paradigmelor. Desigur, nu mai este vorba de abordarea morfologică practicată în prima jumătate a secolului XX de un Frobenius, Spengler, Worringer sau Wolflin; cercetarea actuală nu mai este substanţialistă şi reificantă, ci funcţionalistă şi relaţională. Marile discuţii actuale sunt suscitate de evoluţiile globale de sistem2, de paradigme precum cele de modernitate şi postmodernitate. În acest cadru, îmi propun să introduc trei concepte tipologice, capabile să descrie macrostructuri şi arhischeme – cele de arhetip, de anarhetip şi de eschatip.

Arhetipul

Arhetipul este un concept cu o vechime venerabilă, ce coboară înapoi până la Filon din Alexandria, dacă nu până la Platon. Desigur, termenul suscită actualmente anumite reţineri şi idiosincrazii. El are un anumit aer vetust, care trimite la un mod depăşit de concepere a problemelor. Trăim într-o lume în care un anumit scepticism nominalist ne face să privim cu mefienţă conceptul de „modele iniţiale”, imuabile, situate într-un illud tempus religios sau metafizic. Ipoteza existenţei unor asemenea invarianţi cu prezenţă ontologică tare nu mai suscită de mult aceeaşi adeziune ca în filosofia antică sau în scolastica medievală ori în neoplatonismul Renaşterii. Pe de altă parte, conceptul de „arhetip” a fost compromis şi în varianta sa psihologică, ce vede în el nu un invariant metafizic, cu o existenţă obiectivă, ci un invariant antropologic, cu o existenţă subiectivă. Mă refer, desigur, la teoria jungiană a arhetipurilor, concepute ca nişte matrice ale unui presupus inconştient colectiv, teorie pe care episte-mologiile actuale tind să o evite. În plus,

arhetipologia lui Jung mai are şi defectul de a fi fost invocată în vehicularea unui mesaj antisemit, ideea de invarianţi psihologici fiind susceptibilă de a servi drept suport pentru construcţia unei teorii a raselor.

Totuşi, deşi aceste obiecţii şi. critici sunt valide, este păcat ca ele să ducă la îngroparea unui termen cu un potenţial conceptual şi ideatic mult mai bogat şi mai venerabil decât unele dintre evoluţiile şi derapajele sale ideologice ulterioare. Chiar contestând în bloc sistemul lui Jung, ar fi eronat dacă s-ar arunca la canal, odată cu apa din copaie, şi copilul terminologic, cel de „arhetip”. În definitiv, conceptul este cu mult mai amplu şi nu se identifică accepţiunii pe care i-au dat-o Jung, Eliade, Durând sau oricare alt gânditor şi filosof actual. Este adevărat, tocmai longevitatea lui l-a supus unui proces de amplificare şi inflaţie, care a dus la erodarea unor contururi şi profiluri bine tăiate şi la încărcarea lui cu cele mai felurite conţinuturi şi înţelesuri. Ceea ce ar trebui aşadar făcut este o radiografie istorică a evoluţiei conceptului, capabilă să izoleze accepţiunile diverse pe care le-a primit de-a lungul timpului şi, într-o a doua instanţă, să-i restabilească un sens operaţional.

În volumul 10 studii de arhetipologie, am distins trei mari sensuri pe care termenul de „arhetip” le-a primit de-a lungul culturii europene: un sens metafizic (în sensul ideilor platoniciene), unul psihologic (în sensul schemelor psihice jungiene) şi unul cultural (în sensul topoilor sau locilor lui Curtius) 3. În această a treia accepţiune, arhetipul desemnează nişte constante, nişte invarianţi ai unui curent sau ai unei culturi, fără să statueze nimic „compromiţător” sau lipsit de acoperire în privinţa existenţei lor obiectiv-metafizice sau subiectiv-psihologice. Dezbărat de ambiţiile ontologice sau antropologice, înţeles în sens cultural, arhetipul are toată „modestia” necesară pentru a se oferi ca un instrument operativ în domeniul studiilor culturale. Accepţiunea sa cea mai simplă – şi, prin urmare, cea mai eficace – este cea folosită în domeniul filologiei. În cercetarea transmiterii şi migraţiei variantelor

unui text original în sistemul de copiere practicat în Evul Mediu, arhetipul desemnează textul prim de la care pleacă o întreagă stemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit din toate derivatele sale.

Aşezând aşadar arhetipul în limitele unei concepţii „culturaliste", am să definesc prin „structură arhetipală" o structură care se organizează în funcţie de un model unitar şi centrat. O operă arhetipală este o operă în care se regăseşte un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuind un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere. Acest scenariu identificabil poate fi definit în termeni tematici sau în termeni formali.

În termeni tematici, toate marile mituri (arhaice sau moderne) se pot constitui într-un scenariu arhetipal, cum este Cartea Facerii în Iosif şi fraţii săi al lui Thomas Mann sau Odiseea în Ulise al lui Joyce. Nu întâmplător, Northrop Frye vedea în Biblie „marele cod" al literaturii europene4. Literatura mondială poate fi decupată, tematic, în mari corpusuri de texte a căror genă familială este dată de un tipar arhetipal. Spre exemplu, Christopher Booker identifică şapte mari „intrigi" ale epicii universale: căutarea, înfruntarea cu monstrul, evoluţia de la sărăcie la bogăţie sau de la inferior la superior, călătoria, renaşterea, comedia şi tragedia5. În acelaşi sens, pornind de la sintezele lui Mircea Eliade asupra riturilor şi a iniţierilor religioase6, Leon Cellier7, Simone Vierne8 sau Isaac Sequeira pentru romanul american9 au definit marea clasă a romanelor iniţiatice. La fel, pot fi identificate alte serii de texte organizate de teme precum catabaza în infern10, călătoria şamanică a sufletului11, questa spirituală12, regressus ad uterum etc. Un asemenea demers se poate finaliza chiar cu un Dicţionar de mituri literare, cum este cel coordonat de Pierre Brunei13.

În termeni formali, schemele arhetipale indică un principiu de organizare şi de coerenţă internă a unor opere asemănătoare la nivelul arhitecturii, chiar dacă sunt construite din „cărămizi" tematice neomogene. Un astfel

de arhetip formal, care organizează specia romanului din secolul al XVIII-lea englez până târziu în secolul XX, este aşa-numitul Bildungsroman, romanul formării unui caracter. Cuplarea epicului romanesc la ideea – de coloratură protestantă – de „destin individual” a introdus un scenariu foarte riguros, care, în romanul aşa-zis modern, nu a mai permis vagabondajul şi digresiunea necontrolată, care îşi făceau de cap în romanul cavaleresc sau picaresc renascentist şi baroc, ci a impus ordonarea acţiunii într-o schemă unificatoare – cea a modelării unui caracter.

Definesc aşadar prin „opere arhetipale” acele opere care sunt construite în funcţie de o schemă explicativă unitară, indiferent de natura şi de sorgintea acestei scheme. Un text arhetipal poate fi „rezumat” în câteva cuvinte sau fraze, rezumarea constând tocmai în identificarea scenariului unificator. Acest scenariu are rolul unei coloane vertebrale, care împiedică dezarticularea sau dezagregarea epicului. El este responsabil de impresia de coerenţă şi de unitate a textului, oricâte digresiuni şi sertare ar putea dezvolta discursul respectiv. Generalizând, se poate spune că modelul arhetipal descrie o cultură bazată pe ceea ce Baudrillard numeşte „mari scenarii explicative” (fie ele religioase, filosofice, istorice sau literare). O cultură arhetipală este o cultură dominată de schemele centrate şi globalizante, care polarizează materia fantasmatică pe trasee prestabilite, ordonabile într-un sistem solar armonic, de-a dreptul pitagoreic. Arhetipalul ar defini aşadar o metatipologie culturală, o paradigmă dominată de opere cu o configuraţie monopolară şi totalizatoare, cu un centru bine definit şi cu o coloană vertebrală rapid identificabilă.

Anarhetipul în opoziţie cu arhetipul şi cu structurile arhetipale, poate fi definit un concept complementar – cel de anarhetip. După cum este uşor de văzut, termenul „anarhetip” este compus din trei cuvinte greceşti: particula privativă a, an („a”, „fără”, „anti”, „contra”) + arkhaios („vechi”, „originar”, „prim”) sau arkhe („început”,

„origine”) + typos, („tip”, „model”). Două câte două, aceste rădăcini greceşti sunt deja prezente în conceptele de „anarhie” (an + verbul arkhein, „a comanda, a conduce”) şi de „arhetip” („model originar”, „tip prim”). Anarhetipul ar fi aşadar, după modul cum vrem să combinăm cele trei cuvinte, fie un „model anarhic”, fie un „antiarhetip”.

Conceptul de „anarhetip” poate fi construit pornind de la teoria platoniciană a Ideilor. După cum se ştie, Platon considera că lumea reală este o imagine (ei kon), o copie (ei dolon) a lumii ideale, alcătuită din esenţe (eidos), din idei (ideea). Multiplicitatea lumii empirice este rezultatul unui mimesis ontologic, al unei reduplicări materiale practic inepuizabile a stocului de modele esenţiale. Ce s-ar întâmpla însă dacă lumea reală s-ar abate de la modele şi ar începe să se auto-genereze an-arhetipic? Acesta ar fi coşmarul metafizicii lui Platon. În dialogul Parmenide, Parmenide îl confruntă pe Socrate cu aporia următoare: Oare nu ar trebui să afirmăm existenţa unei forme separate, ideale şi pentru „lucruri ce-ar părea să fie de tot râsul, bunăoară firul de păr, noroiul şi gunoiul”? Socrate mărturiseşte că perspectiva de a atribui o formă sau un prototip (paradigma) fiecărui element existent îl tulbură şi îi dă senzaţia că alunecă într-o „prăpastie de vorbe goale” 14. Explicaţia implicită sugerată de Socrate este că asemenea lucruri nedemne nu sunt decât accidente, exemplare ratate, imperfecte, ale formelor ideale.

Vorbind despre speciile artei imaginii, Străinul din Elea din dialogul Sofistul deosebeşte arta reproducerii exacte, care dă naştere la icoane (ei kon), şi arta fantezistă, care dă naştere la plăsmuiri (phantasma) 15. Să presupunem pentru o clipă că Demiurgul platonician ar începe să modeleze lumea fizică folosind drept model nu icoanele Ideilor, ci fantasme şi plăsmuiri aberante, incontrolabile şi imprevizibile. Anarhe-tipurile implică activitatea unui mimesis anarhic, ce refuză conformitatea cu tipurile ideale şi produce entităţi fortuite şi ireductibile, singulare, o galerie de „monştri”. Într-o asemenea situaţie, accentul ar cădea asupra quidităţii existenţei concrete, a

individualităţii ire-petabile, care nu depinde de un proiect sau de o tipologie prestabilită, de natură metafizică, antropologică, psihologică, culturală sau de alt fel.

Cum îşi propune să o sugereze şi numele, anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic faţă de ideea de model sau de centru. Arhetipul şi anarhetipul descriu două tipuri de configuraţii şi de „comportamente" imaginare şi creatoare. Structurile arhetipice sunt organizate în funcţie de un model central, care dă sensul tuturor componentelor ce derivă din el sau care depind de el; structurile anarhetipice sunt structuri în care componentele se relaţionează anarhic, evitând sistematic imitarea vreunui model sau integrarea într-un sens unic şi coerent. Desigur, opoziţia aici nu este între real şi virtual, atât arhetipul, cât şi anarhetipul având aceeaşi realitate, ceea ce le deosebeşte fiind faptul că unul are un nucleu organizator central, ca un sistem solar configurat în jurul unei stele, în timp ce al doilea este difuz şi lipsit de centru, ca un praf galactic care fie deocamdată nu s-a coagulat într-un sistem solar, fie a rezultat în urma exploziei unei supernove. Cum o sugerează aceste două metafore în opoziţie – a astrului şi a norului galactic –, nu este obligatoriu ca arhetipul şi anarhetipul să derive unul din altul (deşi ambele cazuri sunt posibile); ele pot foarte bine să coexiste fără să implice o relaţie de succesiune. Este adevărat că termenul însuşi de „an-arhetip" este etimologic construit prin negaţia unui termen preexistent – cel de arhetip –, dar această negaţie nu presupune neapărat o derivaţie prin distrugere a ceva anterior, ci doar o organizare după un principiu centrifug, opus unui principiu centripet.

Prin configuraţia sa, arhetipul implică prezenţa unui principiu de închidere, definitudine şi de completitudine. O operă arhetipală are o rotunjime care nu îi permite amplificări şi dezvoltări nelimitate şi necontrolate. Desigur, orice schelet organizator admite dezvoltări imprevizibile, dar aceasta în limitele unei toleranţe care garantează coerenţa întregului. Depăşirea acestei măsuri ar duce la explozia totului, la disoluţia sensului. Anarhetipul, în

schimb, este prin însăşi definiţia sa o formă deschisă, prelungibilă, continuabilă. Secvenţele sale se înlănţuie fără să depindă de un centru de gravitaţie, încât ele se pot îndepărta unele de altele oricât de mult, pe cele mai neaşteptate traiectorii, fără să pericliteze prin aceasta nebuloasa din care fac parte. Am să dau un exemplu: Manuscrisul de la Saragosa, fantastul roman al lui Jan Potocki, este construit pe o schemă arhetipală – iniţierea protagonistului, Alfons van Worden. Pe această linie narativă sunt grefate însă o serie de povestiri şi anecdote care depăşesc cu mult cantitatea de epic închinat povestirii principale. Ce s-ar întâmpla dacă, imaginând un mic experiment teoretic, am extrage din roman coloana vertebrală a schemei iniţiatice şi am păstra doar carnaţia sa epică periferică? Am obţine un fel de moluscă narativă, în genul celor 1001 de nopţi. Unui asemenea nevertebrat i se pot alipi oricâte episoade şi secvenţe noi, fără ca aceasta să deranjeze vreun simţ de coerenţă şi definitudine. În aceeaşi situaţie se află o altă carte aiuritoare, Alice în Ţara Minunilor, un coşmar îmbrăcat în haina unui basm. Construită după principiul asociaţiilor onirice, cartea. – l-jti. Ji. x j; „«„it3 rlo tablouri şi întâmplări care nu se adună şi nu se combină într-un scenariu unitar. În oricare moment al ei ar putea fi înserat un alt episod, fără ca aceasta să dăuneze ansamblului, tocmai fiindcă natura acestuia este anarhetipică.

Introducerea unui concept precum cel de „anarhetip” mi se pare necesară pentru a da seama de o serie de opere şi, într-un sens mai larg, de configuraţii culturale şi sociale. Există mai multe opere (care pot fi literare, dar şi cinematografice, muzicale, plastice etc.) care, în lipsa unui concept capabil să le asume, riscă să fie percepute ca nişte rebuturi, ca nişte abateri de la o normă general acceptată. Cum de obicei o asemenea normă are toate atuurile unui canon, conferind adică valoare, operele care ies din acest canon sunt relegate în periferiile nonvalorii, ale inexpresivului, ale ininteligibilului. Singura şansă pe care o au creaţiile noncanonice de a se impune într-un mediu

„arhetipal” este aceea de a poza ca excepţii, care să fie acceptate tocmai în postura lor de bizarerii, de singularităţi care, în definitiv, nu fac decât să pună mai bine în valoare norma însăşi. Mă gândesc, spre exemplu, la opere precum romanele lui Boris Vian sau Şotronul lui Cortázar, opere atipice, deconstructive ale canonului, care însă au fost validate tocmai ca ciudăţenii ce iau în răspăr marile modele.

Or, dincolo de asemenea exemple de intruşi ce au fost totuşi acceptaţi în canon după ce au fost bine aseptizaţi, există serii întregi de creaţii care circulă şi au circulat pe trasee paralele cu cele ale paradigmei oficiale. În marea sa sinteză asupra „anatomiei” genurilor literare, Northrop Frye acordă un loc şi scrierilor subordonate unei „tehnici a dezintegrării”. Astfel, criticul diagnostichează un comportament creator comun în „haosul exuberant” al scrierilor lui Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift, Voltaire (Micromegas), pe care le-am putea integra în aşa-numitele „călătorii extraordinare”:

acest gen de satiră fantastică desfiinţează asociaţiile obişnuite, reducând experienţa obişnuită la una din multele categorii posibile şi evidenţiind fundamentul ipotetic als ob al gândirii noastre16.

Totuşi, Northrop Frye vede aceste opere, pe care le încadrează în genul satirei, doar ca nişte excrescenţe ale marilor arhetipuri literare, ce îşi trag seva din contestarea şi distrugerea normelor. În schimb, în ipoteza mea, anarhetipurile nu sunt nişte simpli paraziţi deconstructivişti ai arhetipurilor, ci au autonomia şi raţiunea lor internă de a exista.

Desigur, nu este greu de văzut că, în marele său ansamblu, canonul cultural european a fost cel al artei arhetipale, în termenii propuşi aici. Creaţiile agreate şi apreciate au fost operele care sunt construite pe un scenariu inteligibil, logic, centrat şi monodrom. Dar în preajma şi în afara acestui super-mainstream au rămas constelaţii şi galaxii de creaţii pe care de obicei critica le califică drept dezlânate, haotice, descentrate, prolixe, fără

mesaj, ininteligibile, prost construite, rebutate. Ce s-ar întâmpla însă dacă am descoperi că judecata de eşec pusă acestor opere s-ar dovedi a fi rezultatul nu al unei reale scăderi, ci al unei incompatibilităţi de paradigme? Conceptul de „anarhetip" îşi propune să afirme existenţa unor structuri atipice acolo unde nu se vede decât lipsă de structură. Mai mult, să deculpabilizeze configuraţiile descentrate şi multipolare pe care canonul arhetipal le exclude de la valoare.

În continuare, am să dau drept exemple de creaţii anarhetipice nu opere individuale, ci seturi sau corpusuri de opere care, în diverse perioade ale literaturii europene, au fost considerate drept „subliteratură". Prima clasă este reprezentată de romanele Antichităţii târzii, romane calificate drept alexandrine, într-o accepţiune relativ peiorativă. Romane de călătorii imaginare, de invenţii mitologice, de picaresc avânt la lettre, aceste scrieri – cele ale lui Lucian din Samosata, spre exemplu – au fost tratate mai degrabă drept nişte amuzamente şi fantezii, drept epifenomene sau excrescenţe ale marii literaturi ale cărei modele canonice erau epopeea, tragedia, poemul filosofic etc. Al doilea corpus este cel al romanelor cavalereşti din perioada Renaşterii, care au înflorit pornind de la Amadis de Gaula şi au fost paralizate abia de către Don Quijote. Dând frâu liber unor impulsuri imaginative total incontrolabile, aceste romane urmează cele mai stufoase şi neveridice căi narative, comportându-se anarhic faţă de orice idee de organizare, definitudine. Dacă ne gândim bine, chiar şi romanul lui Cervantes, care a veştejit genul, nu este în sine mai unitar structurat, putând să continue oricât de mult, ori chiar să sară într-un alt gen (în romanul pastoral, spre exemplu, ameninţând să distrugă în felul acesta încă o specie).

Un al treilea corpus de opere anarhetipice este cel al călătoriilor extraordinare, care a cunoscut în secolele XVI-XVIII o înflorire formidabilă. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, în preajma Revoluţiei franceze, un editor numit Garnier a găsit chiar de cuviinţă să selecteze din masa

enormă de texte de acest gen un număr relativ mic, dar care totuşi au alcătuit o impresionantă colecţie, în 39 de volume, de Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, de o exuberantă inventivitate17. Şi pe acestea, critica le desconsideră, atribuindu-le unei subliteraturi fanteziste, fără pretenţii, plaiziriste. Ca exemplu simptomatic ar putea fi oferit romanul labirintic al lui Margaret Cavendish, The Blazing World, publicat în 1668. Structura lui anarhică (precum şi caracterul fantezist al ducesei Cavendish) i-a făcut nu doar pe contemporani, ci şi pe analiştii moderni să considere cartea, dispreţuitor sau condescendent, o scriere ratată, un „moft" literar. Frank E. Manuels, unul dintre marii taxonomişti ai naraţiunilor utopice, nu include The Blazing World în canonul genului (pe care de altfel îl defineşte foarte generos), tratând-o drept o carte delirantă, pe care o compară cu cazul Schreiber al lui Freud18. O altă comentatoare, Marina Leslie, are dreptate să critice „execuţia" lui Margaret Cavendish, arătând că Manuels suprapune ficţiunea şi realitatea şi dă curs propriilor sale aprehensiuni privind depăşirea graniţelor normalităţii psihice, ale normelor de comportament social, ale preferinţelor sexuale şi ale identităţii de gen 19. Dincolo însă de prejudecăţile falocratice, excluderea unui asemenea roman din literatură (şi distribuirea lui patologicului) poate fi explicată prin compoziţia lui anarhetipică. Că atacurile împotriva unor asemenea clase de opere s-ar putea totuşi să nu fie atât de îndreptăţite o sugerează creaţiile, mult mai sigure de ele însele în rebeliunea lor anticanonică, dintr-o a patra epocă – cea contemporană, postmodernă (cu rădăcini însă bine implântate în modernitate). În această epocă au proliferat operele „anarhice", rebele faţă de scheme şi modele. Cel mai evident exemplu rămâne desigur cel al lui Nietzsche, care a spulberat toate pretenţiile sistemice ale metafizicii şi istoriei de tip hegelian. O mostră a presiunii exercitate de mentalitatea arhetipală canonică o constituie toate încercările comentatorilor ulteriori de a închega

fragmentele nietzscheene într-un sistem. Anarhetipic în raport cu standardele epocii s-a comportat şi marea serie a lui Proust, atât de greu înţeleasă şi acceptată tocmai din cauza logicii sale nearhitecturale, care aminteşte de biologia organică nevertebrată. Romanul V. al lui Thomas Pynchon este un alt text construit anarhetipic, ce a deschis, printre altele, calea postmodernităţii. Astăzi, recurenţa scrierilor anarhetipice, ce trezesc perplexitatea, ce nu pot fi povestite şi par să nu aibă mesaj, fiindcă nu au o structură logocentrică, este în continuă creştere. Or, spre deosebire de corpusurile de opere pe care le evocam anterior, pe care propriii lor autori, autoculpabilizaţi de felul în care făceau uz de imaginaţie, le considerau probabil ei înşişi drept subliteratură, operele anarhetipice contemporane par să refuze tot mai insistent acuza de nonvaloare pe care le-o atrage noncanonicitatea. Lipsa unor asemenea complexe de inferioritate axiologică (cum se întâmplă cu filmele lui Fellini, Bergman sau Tarkovski) sugerează limpede că autorii respectivi asumă în mod deliberat ceea ce s-ar putea numi o altă paradigmă creatoare – cea anarhetipică.

Eschatipul în sfârşit, reflectând asupra corpusurilor de texte invocate anterior, se poate demonstra că există şi o a treia configuraţie, ireductibilă la vreuna dintre cele două tipologii. Am să invoc drept exemplu pentru această a treia tipologie ciclul romanelor Mesei Rotunde. La o primă vedere, în contrast cu romanele cavalereşti din Renaştere, care au o configuraţie anarhetipică, poemele şi romanele cavalereşti din seria Graalului par să se distribuie paradigmei arhetipale. Pledează în acest sens ideea că ele sunt construite pe un scenariu uşor identificabil – cel al căutării iniţiatice, a cărei încununare o reprezintă questa Graalului. La o a doua privire însă, analizând istoria constituirii acestui corpus, lucrurile nu mai sunt atât de limpezi. Ramificaţiile operelor de factură arhetipală pleacă de la un model originar, pe care sunt construite variaţiuni, fie că aceste variaţiuni sunt tematice (opere inspirate dintr-un mit sau un ritual, spre exemplu) sau formale

(cărţile concepute pe tiparul Bildungsroman-ului, spre exemplu).

Or, în cazul ciclului Mesei Rotunde, simbolul Graalului nu ajunge să polarizeze atenţia epică decât într-un stadiu târziu20. Chrétien de Troyes îl trimite într-adevăr pe Perceval, în romanul omonim (cca. 1183), în căutarea misteriosului Graal, dar îl face să rateze questa. Continuările imediate, mai mult sau mai puţin anonime, Gauvain (sfârşitul secolului al XII-lea), Perceval (cca. 1205 – 1210), Manessier (cca. 1210 – 1220), sau a lui Gerbert de Montreuil (cca. 1225 – 1230), nu reuşesc nici ele să încununeze încercarea. Robert de Boron, în Joseph ou l'Estoire dou Graal (cca. 1191 – 1200) şi în trilogia în proză ce i se atribuie (alcătuită din Joseph, Merlin şi Perceval), romanul franco-picard Perlesvaus (cca. 1205) şi Wolfram von Eschenbach în al său Parzival (cca. 1205) oferă variante diferite asupra naturii Graalului (cupa de la Cina cea de taină, nestemata din fruntea lui Lucifer dinaintea căderii etc). Abia cu „vulgata arthuriană" în proză (Estoire del Saint-Graal, Lancelot, La Queste del Saint-Graal, La mort le roi Artu), care reia, sistematizează şi definitivează creştinarea simbolului, căutarea Graalului devine aventura supremă, destinată alesului, cavalerului pur. La Queste del Saint-Graal (cca. 1220) impune figura lui Galaad, care apare nu atât ca un prim cavaler (un proto-tip), ci ca un ultim cavaler (un escha-tip), care vine nu să deschidă, ci să închidă un scenariu21. Rescrierile şi continuările ulterioare, Le Roman du Graal (cca. 1230 – 1250), Perceforest (cca. 1340) şi ciclul lui Thomas Malory (secolul al XV-lea) vor fixa definitiv tiparul.

Corpusul romanelor cavalereşti medievale începe aşadar cu o questă eşuată, cu o ratare, care nu face decât să incite la noi căutări. Eposul cavaleresc se dezvoltă în spaţiul deschis de acest eşec, având drept coloană vertebrală un scenariu nefinalizat, embrionar. Romanele Mesei Rotunde par o suită de încercări narative care reiau mereu tentativa de a da o finalitate aventurii, de a găsi un punct de boltă schemei epice. Din cauza aceasta, ele lasă

impresia unui haos narativ, a unui labirint de întâmplări. R. Lathuillière vorbeşte, în cazul romanului Estoire del Saint Graal (cca. 1225 – 1230) de o forfoteală de episoade, de o împrăştiere aparent stângace, de o incapacitate de a construi o arhitectură unificatoare, de o serie de „povestiri explodate” 22. Pentru a descrie această „structură spartă”, Michelle Szkilnik propune o serie de metafore luate chiar din roman: „labeşte diverse” (monstrul compozit), copacul cu o mulţime de ramuri, magnetul şi insula rotitoare, arhipelagu123. Toate acestea sunt nişte posibile metafore şi pentru conceptul de anarhetip.

Totuşi, romanele arthuriene nu rămân în stadiul anarhetipic. Odată cu reuşita lui Galaad, piatra de boltă este aşezată, schema se finalizează. Michelle Szkilnik descrie astfel această evoluţie:

La origini exista un haos de materii, de povestiri, de motive în derivă. Estoire încearcă să organizeze acest haos, să dea predominanţă forţelor centripete. Ea tinde spre acest scop ideal pe care şi-l propun toate marile summe romaneşti din secolul al XIII-lea: de a crea, după modelul lui Dumnezeu, un univers coerent, chiar dacă foarte divers, şi anume ciclul Lancelot-Graalul. Estoire reprezintă o extremitate a acestui continent, atât de avansată în mare, încât nu reuşeşte să-şi sudeze toate componentele şi apare sub forma unui arhipelag24.

Odată cu închiderea procesului, creativitatea schemei pare a se epuiza şi ea, ciclul se încheie şi specia se stinge.

Într-o astfel de situaţie, avem de-a face cu o schemă arhetipală, care însă nu este dată de la început, susţinând generarea avatarurilor, ci se construieşte şi se finalizează pe parcurs. Dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic şi central, eventual preexistent şi generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul şi evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în care componentele se mişcă schiţând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare

teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze abia către sfârşitul existenţei lor. În cazul lor, ar fi imposibil de ghicit cu anticipaţie sau de dedus logic modelul spre care se îndreaptă, aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în cazul unui embrion a cărui conformaţie finală ar putea fi citită teoretic în informat, ia din ADN-ul său. Modelul final ar fi rezultatul unor evoluţii imprevizibile, determinate de factori aleatorii, necuprinşi în nicio schemă iniţială. Totuşi, orientarea însăşi spre un sens final poate fi intuită, ea este prezentă ca o umbră sau o siluetă fugitivă, inefabilă şi imposibil de fixat până când mişcarea sau evoluţia nu a ajuns la capăt. Pentru asemenea structuri teleologice aş propune, prin simetrie cu termenul de „arhetip”, în care arkhaios înseamnă „vechi”, „prim”, „originar”, termenul de „eschato-tip”, de la adjectivul grec eschatos, eschata, eschaton, „ultimul”, „ultima” sau, pentru a evita cacofonia, mai simplu – eschatip.

Arhetipalul şi eschatipalul sunt două configuraţii invers simetrice, care, ambele, se deosebesc de anarhetipal prin prezenţa unui logos ordonator, a unui scenariu unic, a unui mesaj totalizator şi centralizator. Ceea ce le deosebeşte este punctul ocupat, în evoluţia interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumator şi teleologic, corpusul este eschatipic.

În încheiere, am să dau un exemplu care pune în paralel tipologiile arhetipală şi eschatipală. Este vorba de literatura şamanică. După ultimele cercetări asupra şamanismului siberian, făcute de Roberte Hamayon25, mitul nu ar fi acea naraţiune primordială, originară, exploratorie, cum îl vedeau Mircea Eliade şi ceilalţi filosofi şi istorici ai religiilor de la jumătatea secolului XX, ci doar un produs derivat, alterat, în bună măsură defuncţionalizat, al naraţiunilor şamanice. În şamanismul preistoric, cel al societăţilor de vânători şi pescari, şamanul intra, cu ajutorul halucinogenelor şi al altor

mijloace de alterare a conştiinţei (dans, muzică ritmică etc), într-o stare de transă care îi permitea călătoria într-o realitate paralelă. Adeseori, pentru a face aceasta, el părăseşte forma umană şi intră în contact cu fiinţe nonumane, cu care stabileşte o comunicare nonlingvistică, mai apropiată de sunetele animalelor sălbatice. La revenirea în sine, şamanul trebuie să povestească celor din asistenţă ceea ce a trăit, ce a descoperit, ce i s-a relevat, să pună deci în cuvinte o experienţă nonverbală. Povestirile din şamanismul primitiv erau aşadar naraţiuni informale, urmărind meandrele unor experienţe extatice incontro-labile. Ele nu reproduceau un scenariu arhetipal, o poveste exemplară, ci mai degrabă explorau o realitate în curs de constituire. Scenariul călătoriei şamanice, geografia şi traseele lumii de dincolo nu se degajă decât treptat, prin acumulări şi depuneri, prin coroborarea şi sinteza tuturor acestor relatări. De aceea, aş spune că patternul călătoriei iniţiatice şamanice ia naştere la modul eschatipic, el nu preexistă relatărilor Drimitive, ci emerge prin însumarea lor palimpsestică.

Odată însă ce acest eschatip este configurat prin tradiţie şi fixat prin ritualizare, el începe să funcţioneze ca un arhetip pentru noi corpusuri de creaţii. Aceasta se întâmplă în momentul în care şamanismul decade din funcţiile sale religioase şi este aculturat prin contactul cu alte religii, cum au fost, pentru siberieni, budismul, creştinismul şi mahomedanismul. Schimbarea de comportament religios blochează creativitatea şamanismului, iar scenariile acestuia, îngheţate de acum, rămân să acţioneze ca nişte modele originare, ca nişte arhetipuri. Lucrul acesta este vizibil în aşa-numitele epopei (epopees-ă-pere) ale triburilor turcice şi mongole asiatice, sau în basmele fantastice ruseşti. Acestea sunt nişte dezvoltări şi variaţiuni pe un scenariu arhetipal, a cărui anatomie a fost pusă în evidenţă de către V.I. Propp. Simplificând, epopeile asiatice şi basmele fantastice sunt corpusuri care pleacă din punctul unde s-a încheiat un alt corpus narativ – cel al culturii şamanice siberiene. Ele au

la bază un arhetip – călătoria iniţiatică – ce a funcţionat ca un punct de sosire, ca un eschatip într-o perioadă anterioară.

În mod similar, miturile funcţionează şi ele ca nişte arhetipuri, ca nişte „povestiri exemplare”, cum ar spune Mircea Eliade, ca nişte naraţiuni explicative care dau coloana vertebrală unei mitologii sau religii. Stereotipizate de tradiţie, fixate prin dogme şi servind drept suport pentru ritualuri şi liturghii, miturile sunt „tipuri originare” pentru tradiţia religioasă respectivă. Pe de altă parte, miturile încep să-şi piardă structura arhetipală din momentul în care fascinaţia numinoasă a religiei din care fac parte se estompează, iar tradiţia care garanta stabilitatea lor încetează să mai exercite un rol normativ. Un asemenea fenomen de destructurare a unui corpus mitologic ar putea fi pus în evidenţă în legendele irlandeze din secolele XII-XVI, legende în care călugării creştini au cules mitologia celtică a goidelilor. Într-un sens foarte larg, s-ar putea spune că literatura însăşi este o degradare anarhetipică a mitologiilor, în calitate de moştenitoare laică şi desacralizată, deci liberă şi anarhică, adeseori „eretică”, a scenariilor religioase.

Arhetipul, anarhetipul şi eschatipul desemnează aşadar trei configuraţii distincte. Arhetipul şi eschatipul sunt două varietăţi ale aceleiaşi tipologii. Ambele se caracterizează prin prezenţa unui logos organizator, cu diferenţa că centrul totalizator se află în cazul arhetipului în punctul iniţial, iar în cazul eschatipului în punctul final al paradigmei respective. Anarhetipul se află în opoziţie cu aceste două varietăţi, caracterizându-se prin lipsa structurii centralizatoare. Ambele metaconfiguraţii, arhetipul şi eschatipul pe de o parte, anarhetipul de cealaltă, se cer recunoscute şi apreciate ca modele paradigmatice distincte, pentru a se evita deprecierile, devalorizările, renegările, excluziunile şi anatemele datorate aplicării unei grile improprii de analiză unor opere ce ţin de modelul opus. Este evident în general că epoca modernă, pozitivistă şi logocentrică, este dominată

de configuraţiile arhetipale, dar şi că arta actuală, rebelă în privinţa modelelor totalizatoare, a marilor scenarii explicative, exploatează tot mai mult creativitatea anarhetipică, ce trebuie din cauza aceasta acceptată ca o paradigmă de sine stătătoare, şi nu ca un rebut sau o excrescenţă a canonului arhetipal.

Note

1. Pierre Fontanier, Figurile limbajului, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

2. Exemplară în acest sens este cartea lui Thomas S. Kuhn, Structura revoluţiilor ştiinţifice, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

3. Corin Braga, 10 studii de arhetipologie, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

4. Northrop Frye, Marele cod. Biblia şi literatura, traducere de Aurel Sasu şi Ioana Stanciu, Editura Atlas, Bucureşti, 1999.

5. Christopher Booker, The Seven Basic Plots: Why We Teii Stories, Continuum, Londra, 2004.

6. Mircea Eliade, Mituri, vise şi mistere, în voi. Eseuri, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991; Naşteri mistice, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

7. Leon Cellier, Parcours initiatiques, Editions de la Baconniere et les Presses Universitaires de Grenoble, Neuchitel, 1977.

8. Simone Vierne, Rite, Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2000.

9. Isaac Sequeira, The Theme of Initiation in Modern American Fiction, Geetha Book House, New Statuie Circle, Mysore (India), 1975.

10. Spre exemplu, Ioan Petru Culianu, Călătorii în lumea de dincolo, traducere de Gabriela şi Andrei Oişteanu, prefaţă şi note de Andrei Oişteanu, Editura Nemira, Bucureşti, 1994; Pierre Brunei, L'evocation des morts et la descente aux enfers, Société d'edition

d’enseignement supérieur, Paris, 1974.

11. Spre exemplu, Ioan Petru Culianu, Psihanodia, traducere de Mariana Neţ, Editura Nemira, Bucureşti, 1997.

12. Spre exemplu, Robert M. Torrance, The Spiritual Quest. Transcendence în Myth, Religion, and Science, University of California Press, Berkeley, Los Angeles şi Londra, 1994.

13. Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction du professeur Pierre Brunei, Editions du Rocher, Paris, 1988. Mircea Eliade, Mituri.

* în „A-rpre de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991; Naşteri mistice, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

14. Platon, Parmenide, 130 c-d, 132 d, în Opere VI, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 88.

15. Platon, Sofistul, 236 e, în Opere VI, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, pp. 339 – 340.

16. Northrop Frye, Anatomia criticii, traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 296 – 297.

17. Garnier, Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, A Amsterdam, et se trouve a Paris, Rue et hotel Serpente, MDCCLXXXVII [1787].

18. Frank Edward Manuel (ed.), Utopias and Utopian Thought, Beacon Press, Boston, 1967.

19. Marina Leslie, Renaissance Utopias and the Problem of History, Cornell University Press, Ithaca şi Londra, 1998, p. 130.

20. Cf. Michel Roquebert, Les Cathares et le Graal, Editions Privat, Toulouse, 1994.

21. La Quete du Graal, ediţie prezentată şi îngrijită de Albert Béguin şi Yves Bonnefoy, Seuil, Paris, 1965.

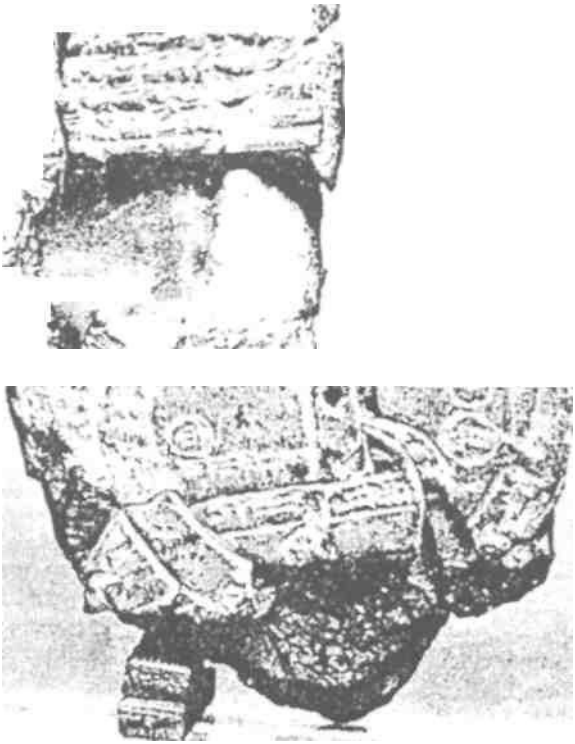
22. R. Lathuillière, „Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la

deuxième moitié du XIIIe siècle", în Études de langue et de littérature française offertes a André Lanly, Nancy, 1980, pp. 205 – 206.

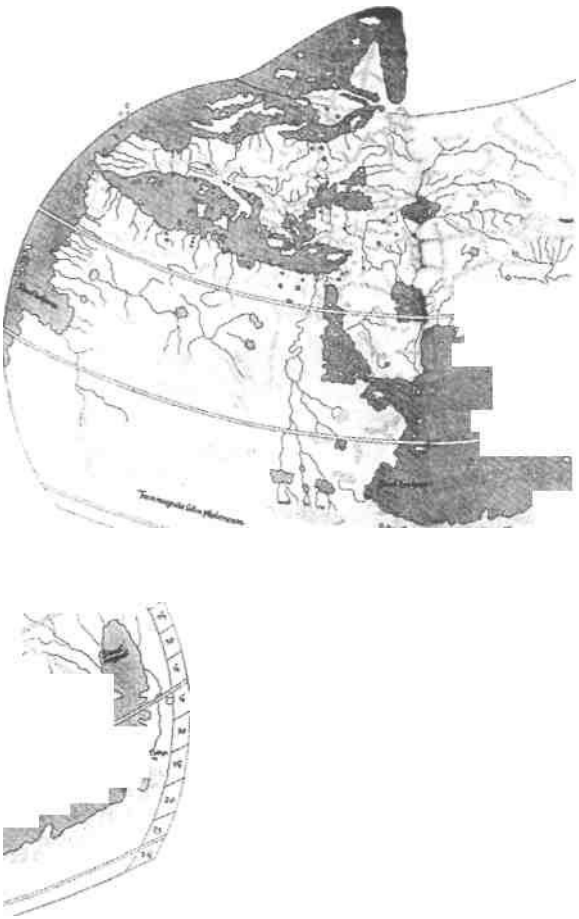
23. Michelle Szkilnik, LArchipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint-Graal, Librairie Droz, Geneva, 1991, pp. 7 – 8.

24. Ibidem, p. 9.

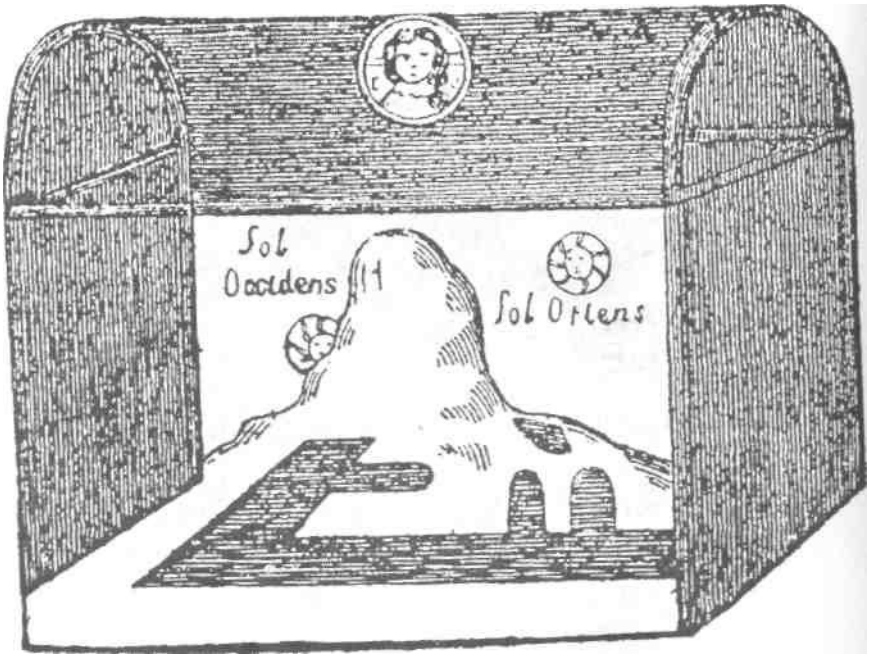
25. Roberte Hamayon, La chasse à l'âme. Esquisse d'une theorie du chamanisme siberien, Société d'ethnologie, Nanterre, 1990.



Planşa 1. Tabletă mesopotamiană (mileniul al II-lea î.e.n.)



Planşa 2
Claudiu Ptolemeu, Geographia, secolul I e.n. (ediţia Ulm, 1482)



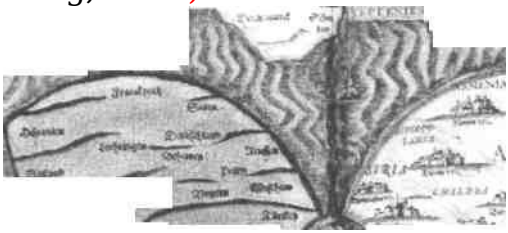
Planşa 3. Cosmas Indicopleustes, Topograp Malhns Hana, se fianşa manuscris din secolul al X-lea)

colul Europa SC Africa

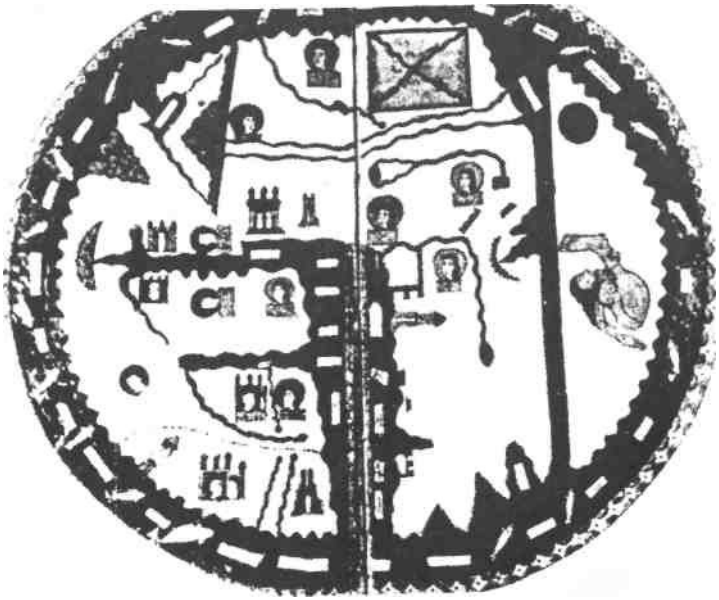
De ăiai

Planşa 4. Isidor din Sevilla, Etymologia rum, secolul al VII-lea (ediţia Augsbourg, 1472)

Planşa 5. Hartmann Schedel, Liber chronicai – um (Nürnberg, 1493)



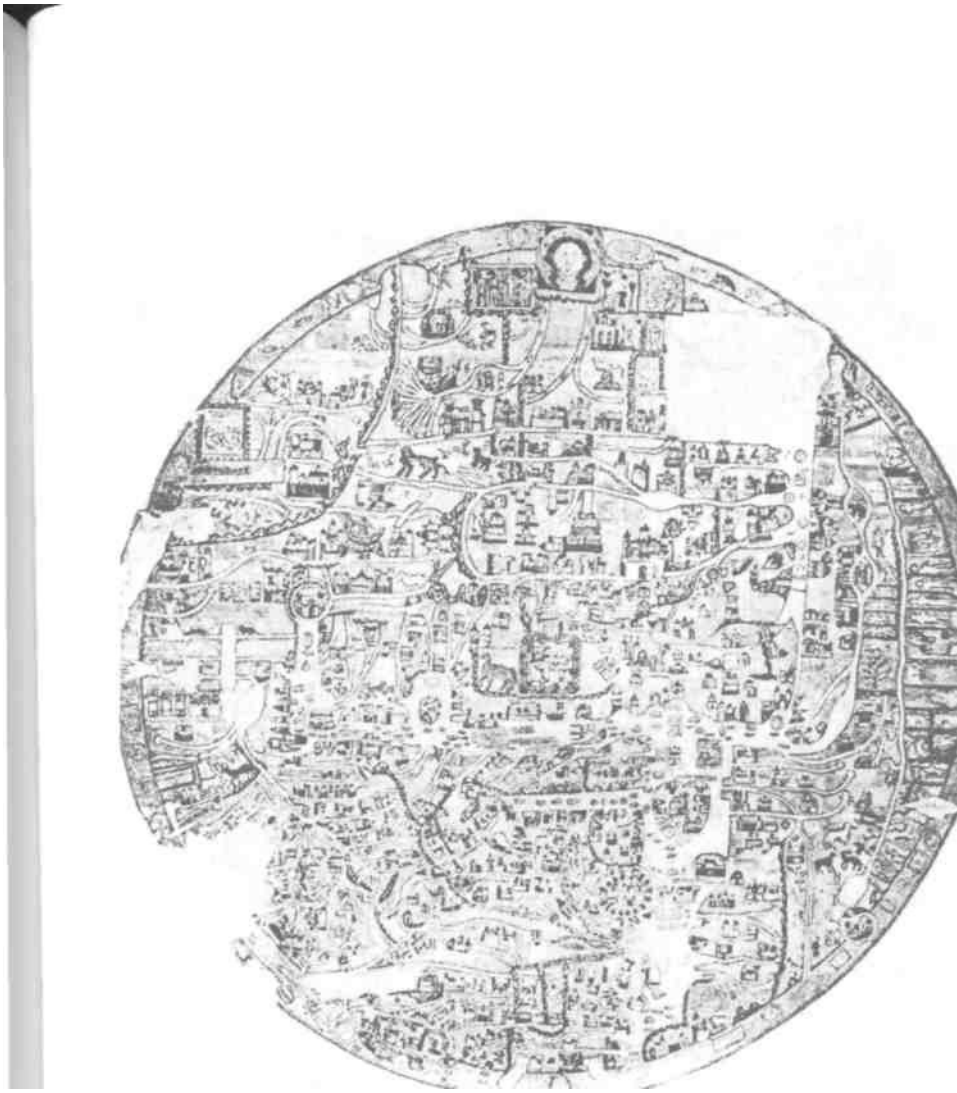
Planşa 6. Heinrich Biinting, Itinerarium Sacrae Scripturae (Magdeburg, 1582)



Planşa 7. Beatus de Liébana, Commentaire sur le Livre des Revelations (1086)

Planşa 8. Brunetto Latini, Livre du tresor (secolul al XIII-lea)

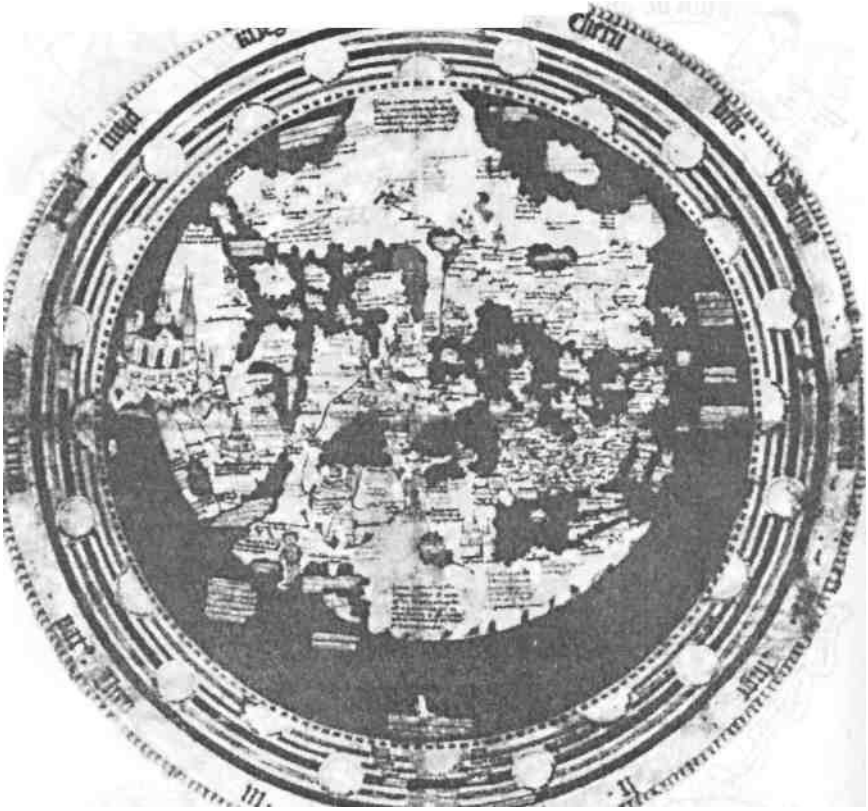
Planşa 9. Psaltire (Londra, secolul al XIII-lea)



Planşa 10. Mapamond (Ebstorf, 1240)

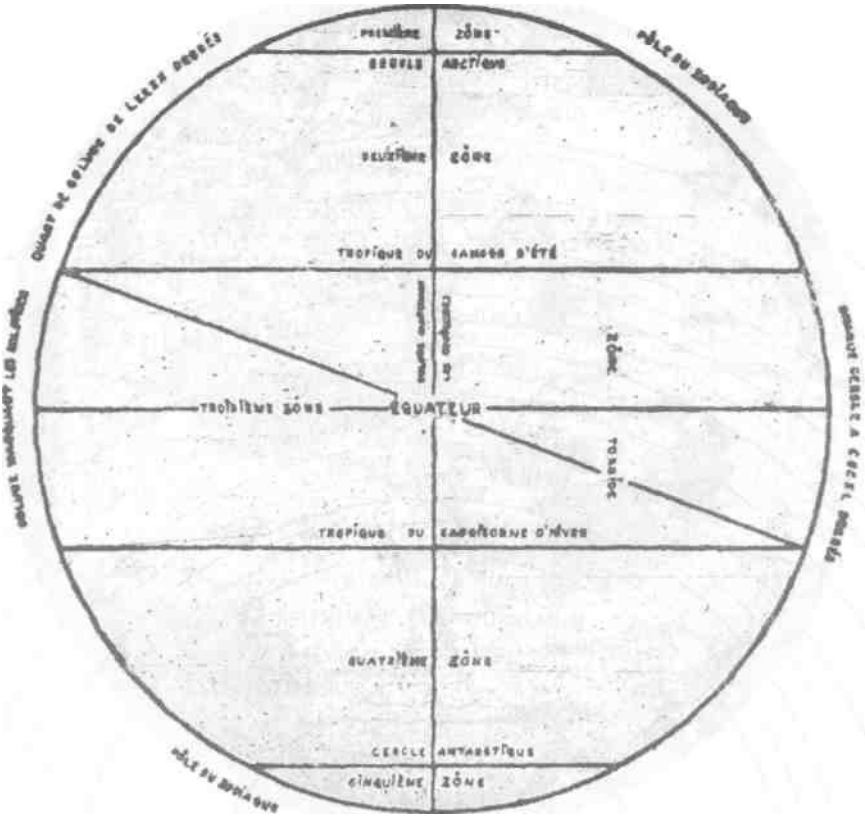
Planşa 11. Andreas Bianco, Mapamond (1436)

Planşa 12. Hans Rust, Mapamond (1490)

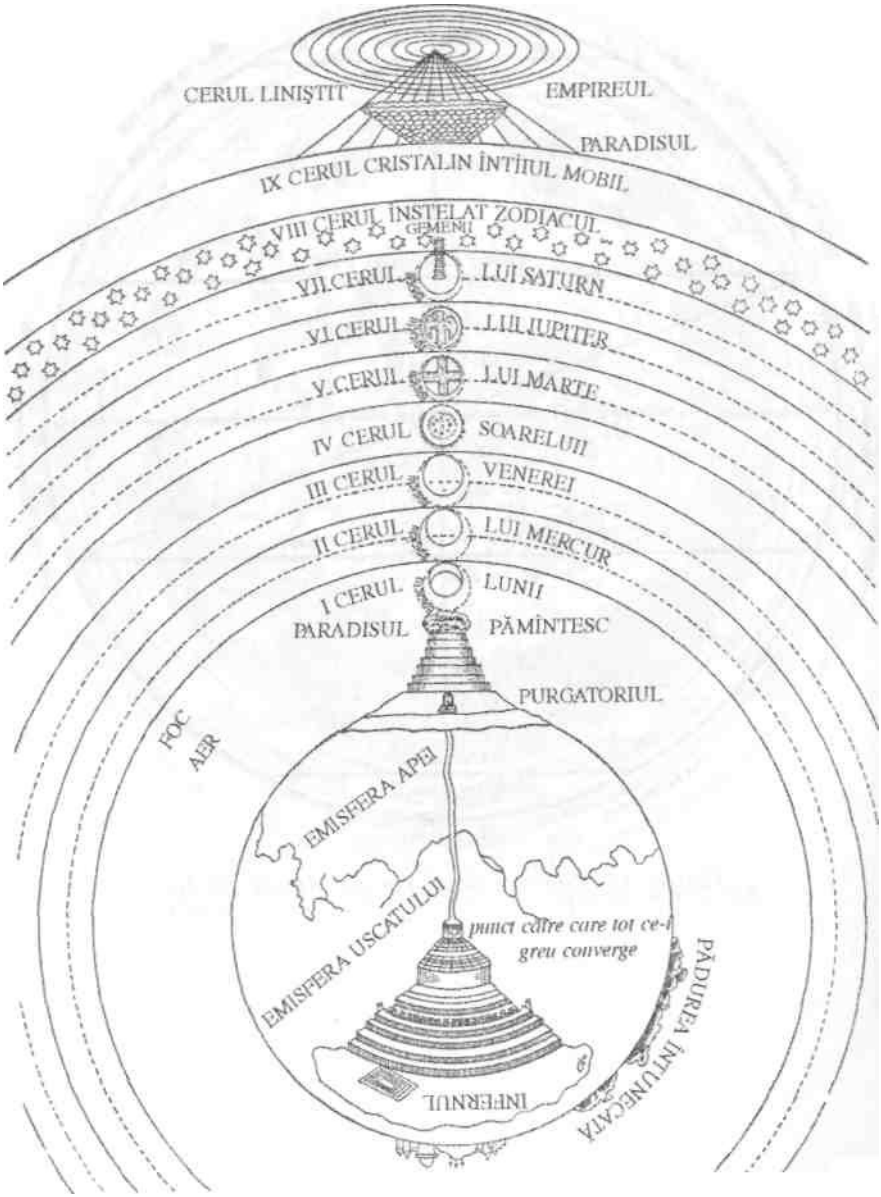


rf «as-a»

Planşa 13. Andreas Walsperger, Mapamond (1448) — iu4*erf80 i



Planşa 14. Pierre d’Ailly, Ymago Mundi (1410)



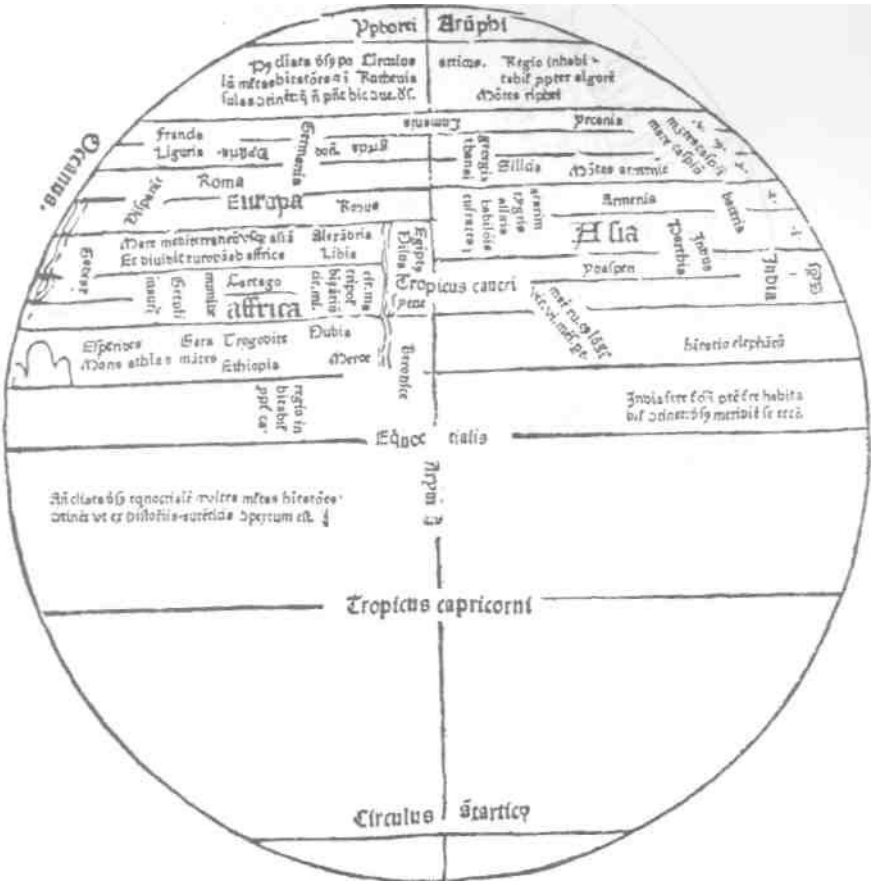
Planşa 15. Cosmologia lui Dante

Planşa 16. Mapamond (Leyda, cca. 1482 – 1488)

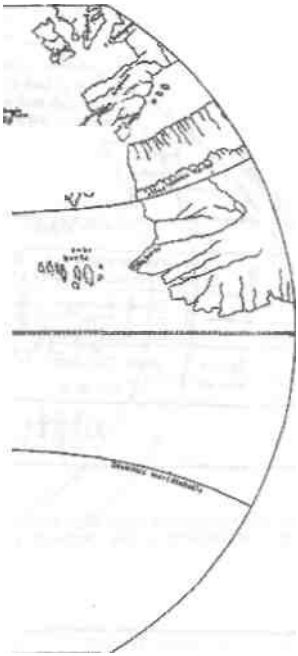
Planşa 17. Honorius Augustodunensis, De Philosophia Mundi (cca. 1100)

Planşa 18. Nicolas Germanus, Mapamond (cca. 1465 – 1470)

(Sol? feptetrfoat.



Planşa 19. Pierre d’Ailly, Ymago Mundi (1410)
În
5 frfi» r»!



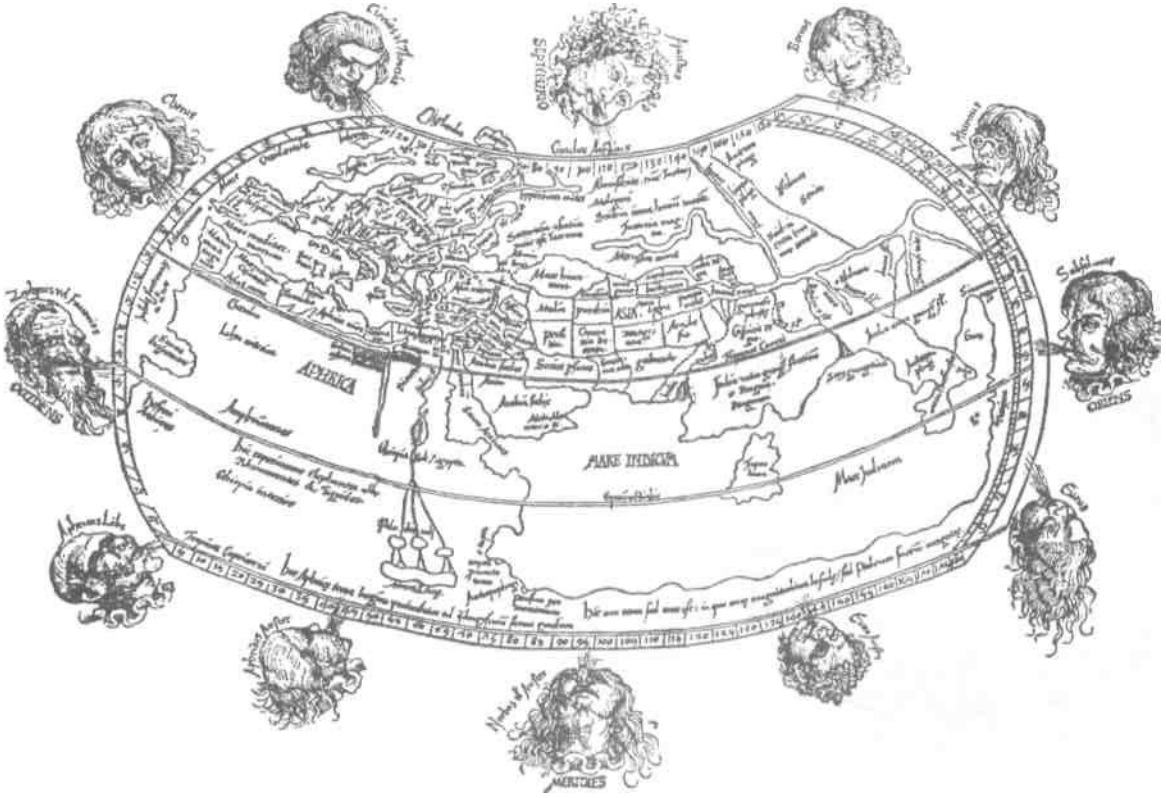
Jaat-ri
Ptoraşa 20. Martin Behaim, Glob (1492)

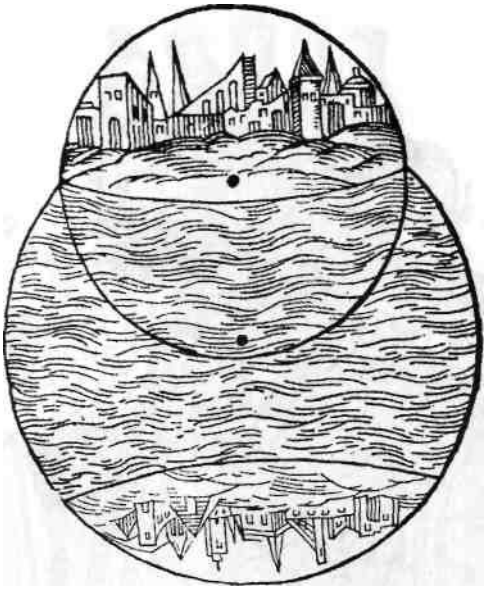
Planşa 21. Hartă schiţată de Bartolomeu Columb după scrisorile fratelui său Cristofor (1503). America de Sud apare ca un Mondo Novo, în timp ce America de Nord este văzută ca Asia şi Serica (China).

Planşa 22. Globul pământesc după Crates din Mellos (secolul al II-lea î.e.n.)

Planşa 23. Ilustraţie la Macrobius, în somnium Scipionis (ediţie din 1485)

Planşa 24. Antipozii. Ilustraţie medievală la tratatul Sfântului Augustin, Cetatea lui Dumnezeu


AFRICA
MARE INDICUM
MERIDIES



Planşa 26. Christophe Clavius, în Sphaeram loannis de Sacrobosco Comentarius (1593)

Planşa 27. Lopo Homem, Mapamond (1519)

Planşa 28. Oronce Fine, Mapamond cordiform (1534)

Planşa 29. Mercator, Mapamond (1587)

n îi iis-i luni îi l. ntfn 11.11. vâr, îi; vi... (.: ...

Planşa 30. La Popeliniere, Les trois mondes (1582)

Cuprins

Introducere. Competenţele şi limitele comparatismului 5

Capitolul 1. Mapamondurile fantastice ale Antichităţii.

Evului Mediu şi Epocii premoderne 13

Hărţile mitice 14

Hărţile antice 15

Hărţile T-O 17

Hărţile zodiacale 21

Hărţile premoderne 31

Capitolul 2. Geografia simbolică. Principiile nonempirice care stau la baza imaginarului cartografic 47

Principiul antropologic 49

Principiul magic 50

Principiul mitic 50

Principiul teologic 51

Principiul geometric şi estetic 52

Principiul axiologic 53

Principiul epistemologic 53

Principiul psihologic 54

Principiul ideologic 55

Capitolul 3. Rasele monstruoase ale Evului Mediu 59
Marginile oecumenei şi rasele monstruoase 60
Criteriile monstruozităţii 62
Cauzele monstruozităţii 67
Capitolul 4. Psihogeografia 79
Capitolul 5. „Gândirea vrăjită” a exploratorilor 91
Căutarea Indiilor şi a Paradisului terestru 92
Călătoria spre Orient 93
Călătoria spre Occident 97
Cristofor Columb şi paradisul american 99
America de Nord 102
America de Sud 106
Continentul Austral Necunoscut 110
Exploratori şi conchistadori 114
Capitolul 6. Giordano Bruno. Mistica unitivă a „furiilor eroice” 119
Capitolul 7. Calderón de la Barca. Confruntarea dintre ocultismul Renaşterii şi Contrareformă 135
Cadrul psihoistoric 135
Astrologie vs Teologie în Viaţa e vis 140
Magie vs Teologie în Magul făcător de minuni 153
Psihologia conversiunii 164
Capitolul 8. De la utopie la antiutopie. Cenzura ideologică în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea 191
Cenzura religioasă 192
Cenzura raţionalistă 199
Cenzura empiristă 208
Capitolul 9. Thomas Mann. Ruptura faustică dintre suflet şi spirit 213
Calea intelectului: Muntele vrăjit 214
Calea simţurilor: Moartea la Veneţia 222
Pactul cu boala: Doctor Faustus 227
Capitolul 10. Despre anarhetipuri 243
Imaginarul, azi 243
Subiectul multiplu şi imaginaţia 246
Anarhetipul 249
Pentru o subhermeneutică anarhetipală 256
Anarhetipul şi stările alterate de conştiinţă 261

Anarhetipul şi sfârşitul postmodernităţii 264
Capitolul 11. Arhetip, anarhetip, eschatip 273
Arhetipul 274
Anarhetipul 276
Eschatipul 282
t» i ««co 289

PLURAL M au apărut:

1. Emile Durkheim – Formele elementare ale vieţii religioase
2. Arnold Van Gennep – Riturile de trecere
3. Carlo Ginzburg – Istorie nocturnă
4. Michel de Certeau – Fabula mistică
5. G.W. Leibniz – Eseuri de teodicee
6. J. Martin Velasco – Introducere în fenomenologia religiei
7. * * * – Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice
8. Raymond Trousson – Istoria gândirii libere
9. Marc Bloch – Regii taumaturgi
10. Filostrat – Viaţa lui Apollonios din Tyana
11. Diogenes Laertios – Despre vieţile şi doctrinele filosofilor
12. Ştefan Afloroaei – Cum este posibilă filosofia în estul Europei
13. Gail Kligman – Nunta mortului

14.15. Jean Delumeau – Păcatul şi frica

16. Mihail Psellos – Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976 – 1077
17. Cicero – Despre divinaţie

18.19. Elena ÎSS – iculiţă-Voronca – Datinile şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică

20. * * * – Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală
21. Paul Zumthor-Babei sau nedesăvârşirea
22. Porfir – Viaţa lui Pitagora. Viaţa lui Plotin
23. E.R. Dodds – Grecii şi iraţionalul

24. Jean Delumeau – Mărturisirea şi iertarea. Dificultăţile confesiunii.

Secolele XHI-XVIII

25. Thomas de Aquíno – Despre fiind şi esenţă

26. I.

— Aurel Candrea – Folclorul medical român comparat. Privire generală.

Medicina magică

27. Vladimir Petercă – Regele Solomon în Biblia ebraică şi în cea grecească.

Contribuţie la studiul conceptului de midraş

28. Emmanuel Levinas – Totalitate şi Infinit

29 * * * Evanghelii apocrife (ediţia a II-a)

30. Jacques Le Goff – Omul medieval

31. Jacques Derrida – Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului şi noua Internaţională

32. Gabriel Andreescu, Gusztáv Molnár (ed.) – Problema transilvană

33. Seneca – Naturales quaestiones. Ştiinţele naturii în primul ueac

34. Cristian Bădiliţă – Platonopolis sau împăcarea cu filosofia

35. Hans-Georg Gadamer – Elogiul teoriei. Moştenirea Europei

36. Pavel Florenski – Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori

37. Eugenio Garin – Omul Renaşterii

38. Julien Ries – Sacrul în istoria religioasă a omenirii

39. Virgil Nemoianu – Jocurile divinităţii. Gândire, libertate şi religie la sfârşit de mileniu

40. Robert Darnton – Marele masacru al pisicii şi alte episoade din istoria culturală a Franţei

41. * * * – Anticristul

42. Lie Zi – Calea vidului desăvârşit

43. Cicero – Despre destin

44. Michel Vovelle – Omul Luminilor

45. Françoise Bonardel – Filosofia alchimiei. Marea Operă şi modernitatea

46. Tatiana Slama-Cazacu – Stratageme comunicaţionale şi manipularea
47. * * * – Trei apocrife ale Vechiului Testament
48. Jacques Le Goff-Sfântul Francisc din Assisi
49. A.R. Radcliffe-Brown – Structură şi funcţie în societatea primitivă
50. François Furet – Omul romantic
51. Hans-Georg Gadamer – Actualitatea frumosului
52. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate (vol. I)
53. Arnold Van Gennep – Totemismul. Starea actuală a problemei totemice
54. Rosario Villari – Omul baroc
55. John R. Searle – Realitatea ca proiect social
56. Peter Sloterdijk – Critica raţiunii cinice (vol. I)
57. Isabelle Stengers – Inventarea ştiinţelor moderne
58. Guglielmo Cavallo – Omul bizantin
59. Nicolae Corneanu – Patristica mirabilia. Pagini din literatura primelor veacuri creştine
60. Pierre Teilhard de Chardin – Scrisori inedite
61. Andrea Giardina – Omul roman
62. Sergio Donadoni – Omul egiptean
63. Anne Cheng – Istoria gândirii chineze
64. Artemidor Daldianul – Carte de tălmăcire a viselor
65. Dolores Toma – Despre grădini şi modurile lor de folosire
66. Silviu Rogobete – O ontologie a iubirii. Subiect şi Realitate Personală supremă în gândirea teologică a părintelui Dumitru Stăniloae
67. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate
(vol. II)
68. Jean-Pierre Vernant – Omul grec
69. Matei Călinescu – Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade.
Amintiri, lecturi, reflecţii
70. H.-R. Patapievici – Cerul văzut prin lentilă

71. Norbert Elias – Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice şi psihogenetice (vol. I – Transformări ale conduitei în straturile laice superioare ale lumii occidentale)

72. Norbert Elias – Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice şi psihogenetice (vol. II – Transformări ale societăţii. Schiţa unei teorii a civilizării)

73. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – Omul secolului XX

74. Augustin – Prima catehează. Iniţiere în viaţa creştină

75. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate (vol. III)

76. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – Omul secolului XIX

77. Georges Dumezil – Căsătorii indo-europene şi Cincisprezece chestiuni romane

78. Cristian Bădiliţă – Manual de anticristologie. Studii, dosar biblie, traduceri şi comentarii

79. Grete Tartler – înţelepciunea arabă (secolele V-XIV)

80. * * * – Originile creştinismului

81. * * * – Evanghelii apocrife (ediţia a III-a)

82. Paul Ricoeur, André Lacocque – Cum să înţelegem Biblia

83. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate (vol. IV)

84. Dominique Camus – Puteri şi practici vrăjitoreşti. Anchetă asupra practicilor actuale de vrăjitorie

85. Meister Eckhart – Cetăţuia din suflet. Predici germane

86. Peter Sloterdijk – Critica raţiunii cinice (vol. II)

87. Augustin – Despre iubirea absolută. Comentariu la Prima Epistolă a lui Ioan

88. Daniel Dubuisson – Mitologii ale secolului XX. Dumezil, Lévi-Strauss, Eliade

89. Marie Cap – decomme – Viaţa morţilor. Despre fantomele de ieri şi de azi

90. Vladimir Petercă – Mesianismul în Biblie
91. Evagrie Ponticul – Tratatul practic. Gnosticul
92. Iamblichos – Misteriile egiptenilor
93. * * * – Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală (ediţia a II-a)
94. Erving Goffman – Aziluri. Eseuri despre situaţia socială a pacienţilor psihiatrici şi a altor categorii de persoane instituţionalizate
95. Michel Foucault – Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981 – 1982)
96. Moshe Idel – Perfecţiuni care absorb. Cabala şi interpretare
97. Alexandru Zub – Istorie şi finalitate. În căutarea identităţii (ediţia a II-a)
98. Adriana Babeţi – Dandysmul. O istorie
99. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate (voi. V)
100. Andrei Oişteanu – Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească
101. Xun Zi – Calea guvernării ideale
102. Johann Martin Honigherger – Treizeci şi cinci de ani în Orient
103. Adrian Marino – Prezenţe româneşti şi realităţi europene. Jurnal intelectual (ediţia a II-a, cu un post-scriptum al autorului)
104. Seneca – Dialoguri (I)
105. Jean Delumeau – Liniştiţi şi ocrotiţi. Sentimentul de securitate în Occidentul de altă dată (vol. I)
106. Plutarh – Despre oracolele delfice
107. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – Explorări în comunismul românesc
108. Seneca – Dialoguri (II)
109. Ruxandra Cesereanu – Decembrie ’89. Deconstrucţia unei revoluţii
110. Plinius – Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate (voi. VI)
111. * * * – întotdeauna Orientul: corespondenţă Mircea Eliade – Stig Wikander (1948 – 1977)

112. Monica Broşteanu – Numele lui Dumnezeu în Coran şi în Biblie

113. Ruxandra Cesereanu – Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste

114. Gail Kligman – Nunta mortului. Ritual, poetică şi cultură populară în Transilvania (ediţia a II-a)

115. Anca Manolescu – Europa şi întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan

116. Jean Delumeau – Liniştiţi şi ocrotiţi. Sentimentul de securitate în Occidentul de altă dată (vol. II)

117. Seneca – Despre binefaceri. Despre îngăduinţă (De beneficiis. De clementia)

118. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – Explorări în comunismul românesc (vol. II)

119. Mircea Mihăieş – Cărţile crude

120. H.-R. Patapievici – Cerul văzut prin lentilă (ediţia a V-a)

121. Valeriu Gherghel – Porunca lui rabbi Akiba. Ceremonia lecturii de la sfântul Augustin la Samuel Pepys. Eseuri şi autofricţiuni exegetice

122. Alexandru Zub – Clio sub semnul interogaţiei. Idei, sugestii, figuri

123. Cristian Bădiliţă – Metamorfozele Anticristului la Părinţii Bisericii

124. Vintilă Mihăilescu – Socio-hai-hui prin Arhipelagul România

125. Jean Delumeau – În aşteptarea zorilor. Un creştinism pentru mâine

126. Corin Braga – De la arhetip la anarhetip în pregătire:

Salman Rushdie – Dincolo de limite www.polirom.ro

Redactor: Gabriel Cheşcu
Coperta: Tudor Răileanu
Tehnoredactor: Radu Căpraru
Bun de tipar: februarie 2006. Apărut: 2006
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232)

21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: officepolirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, el. 7, ap. 33.
O.P. 37 P.O. Box 1 – 728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office. bucureştipolirom.ro
Tiparul executat la S.C. Polirom ABB S.A. – A a700180, Iaşi, Calea Chişinăului nr. 32». ce» Tel.: (0232) 230323; Fax: (0232) 230485